Atti delle giornate di studio
Pisa, Scuola Normale Superiore
30 settembre - 1 ottobre 2004

Si ringraziano i partecipanti al convegno e quanti, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa che lo ha ospitato, hanno contribuito alla sua organizzazione e alla realizzazione del volume degli atti, in particolare Salvatore Settis e Adriano Prosperi, i quali fin da principio hanno voluto dare il loro sostegno a questa iniziativa.

Eliana Carrara e Silvia Ginzburg

Testi, immagini e filologia

nel XVI secolo

a cura di
Eliana Carrara e Silvia Ginzburg

EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Indice

Rosella Lauber
«Et maxime in li occhî». Per la descrizione
delle opere d'arte in Marcantonio Michiel 1

Sonia Maffei
«Scultor di sensi e non miniator di vocaboli». Alcune
considerazioni sul rapporto tra Giovio e Plinio il Vecchio 37

Franco Minonzio
Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri 77

Silvia Ginzburg
Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini
nella genesi della Torrentiniana 147

Ginette Vagenheim
La collaboration de Benedetto Egio aux *Antichità romane*
de Pirro Ligorio: à propos des inscriptions grecques 205

Silvia Tomasi Velli
Pirro Ligorio, tra ricostruzione antiquaria e invenzione:
i circhi e le naumachie di Roma 225

Carmelo Occhipinti
L'iconografia del Buon Pastore secondo Pirro Ligorio:
primi studî sulle catacombe romane 247

Antonietta Porro
Pier Vettori, oltre la filologia: il «Viaggio
di Annibale per la Toscana» 279

Anna Siekiera
Le chiose dantesche di Piero Vettori 303

Eliana Carrara
Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento
e il carteggio Mei-Borghini 317

Valentina Conticelli
Acqua e Fuoco: fonti iconografiche e testuali per
due pareti dello Studiolo di Francesco I 397

Riccardo Drusi
Ancora su Borghini e i testi volgari antichi 421

Maria Fubini Leuzzi
Erudizione, ideologia e politica nel *Trattato della Chiesa*
e Vescovi fiorentini di Vincenzio Borghini 455

Ingo Herklotz
Die *Hagioglypta* des Jean L'Heureux. Ein vergessener
Beitrag zur Historisierung der Kunstbetrachtung um 1600 471

Indici 00

Illustrazioni 00

Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri

Uno degli aspetti del processo che Peter Burke[1] ha chiamato «quotidianizzazione del Rinascimento» ha preso forma, a suo giudizio, quando «almeno tra i proprietari di grandi residenze, l'attenzione tese a passare dagli studiòli al museo»; e, ruotando la prospettiva, laddove Burke ipotizza due spiegazioni concorrenti della ascesa del ritratto nei decenni centrali del XVI secolo, egli concede che «l'esistenza di "sale degli uomini famosi" [...] lascia intuire anche l'esistenza di un qualche rapporto tra l'affermazione della ritrattistica e quello che Jacob Burckhardt chiamava "il moderno senso della fama"», tant'è che «la centralità dell'idea dell'unicità individuale è avvalorata anche dall'esigenza sempre più forte e diffusa di realismo, di "somiglianza"».

In entrambi i casi, il luogo di convalida ('centro', e non 'periferia') del ragionamento di Peter Burke è il Museo di Paolo Giovio, il fastoso, effimero, edificio sede della raccolta dei ritratti, costruito a Borgovico presso Como a partire dal 1537, precocemente caduto in rovina, venduto nel 1613 ed infine fatto abbattere, due anni dopo, dall'abate Marco Gallio, per innalzare, su quell'area, la villa di famiglia ('villa Gallia') tuttora esistente. È, quello di Peter Burke, un assunto impegnativo, ma non nuovo: la crescente attenzione dedicata all'impatto delle immagini sull'immaginazione storica, esemplarmente rappresentata da *Le immagini della storia* di Francis Haskell[2], le rinnovate indagini sulle origini tipologiche e funzionali dello studiolo, non più esclusivamente ricondotto alla storia del collezionismo, e sul passaggio dall'invisibile al visibile che il *musaeum* rappresenta, quand'anche,

---

[1] P. Burke, *Il Rinascimento europeo. Centri e periferie*, trad. it. di V. Giacopini, Roma-Bari, Laterza 1998, pp. 233-308: 259 e 305.

[2] F. Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, trad. it. di E. Zoratti e A. Nadotti, Torino, Einaudi 1997.

come nel libro di Wolfgang Liebenwein[3], siano indagini circoscritte all'Italia, tutto questo – per quanto attiene al Museo – ha conosciuto presso gli storici quella legittimazione specialistica che trova eco in un passo del *Paolo Giovio* di T.C. Price Zimmermann[4]: «L'idea di Giovio di fondare un museo di ritratti sul lago fu il suo contributo più originale alla civiltà Europea. Mentre *Wunderkammern* e collezioni principesche non erano nuove, l'idea di riempire una villa con ritratti di gente famosa, su tela o su medaglioni di bronzo, chiamandola un museo, ed aprendola *ad publicam hilaritatem* (per il pubblico diletto) era una autentica svolta».

L'identità così stabilita – il Museo di Giovio come risposta originale, complessa, intellettualmente elaborata a tendenze della cultura e a sollecitazioni in atto non solo, né precipuamente, in Italia – presuppone dunque un lavorio critico che ha mutato in profondo il quadro di riferimento sulla collocazione di Giovio nella cultura del Cinquecento, del quale il volume di Zimmermann è testimonianza eccellente: anche se occorre dire che, nell'ambito della critica d'arte del Cinquecento, là dove a nessuno dei suoi contemporanei, pur malevolo, poteva venir facile negarne il talento, la restituzione di Giovio ad un rango testimoniale che gli compete era stata, grazie al lavoro di Paola Barocchi, più precoce che altrove. Ma le estese implicazioni di tale giudizio ci rendono ora avvertiti che si è allargata la forbice rispetto ad una tradizione erudita tra Ottocento e Novecento (da Francesco Fossati a Friedrich Kenner, da Eugène Müntz a Luigi Rovelli, da Paul Ortwin Rave a Matteo Gianoncelli, da ultimo)[5], di grande

[3] W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, a cura di C. Cieri Via, trad. it. di A. Califano, Modena, Panini 1988.

[4] T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton, Princeton University Press 1995, p. 159.

[5] F. Fossati, *Il Museo Gioviano e il ritratto di Cristoforo Colombo*, in «Periodico della Società Storica Comense», IX, 1882-1883, pp. 87-118; F. Kenner, *Die Portratsammlung des Erzherzogs Ferdinando von Tirol*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XIV, 1893, pp. 37-150; 15, 1894, pp. 147-259; 17, 1896, pp. 101-274; 18, 1897, pp. 135-261; 19, 1898, pp. 6-146; E. Müntz, *Le Musée de portraits de Paul Jove. Contribution pour servir à l'iconographie du Moyen Age et de la Renaissance*, in «Mémoires de l'Academie des Inscriptions et des Belles Lettres», XXXVI, 1900, pp. 249-343. Una propaggine tardiva di questo orientamento di studi può essere considerato l'utile volume di L. Rovelli, *L'opera storica ed artistica di Paolo Giovio comasco, vescovo di Nocera. Il Museo dei ritratti*, Como, Tipografia Emo Cavalleri

serietà e per lo più di buon livello, ma assai prudente nello stabilire intersezioni fuori dagli steccati disciplinari, tradizione che ha cercato di determinare con aderenza al vero la sfuggente identità del Museo gioviano, dimensionandone il ruolo tra le accensioni d'ammirazione rinascimentali e le frettolose rimozioni successive.

Forse non è eccessivo segnalare il rischio che un pur rinnovato interesse intorno al museo gioviano, senza ricondurne a coerenza l'ideazione con l'interpretazione gioviana della cultura e della storia, potrebbe alimentare un nuovo rifluire del Museo dalla storia al mito: anche perché la finora disattesa pubblicazione del volume decimo dell'Edizione Nazionale, dedicato all'*Iconographia* gioviana, più volte dato imminente[6] pregiudica la possibilità di revocare da cielo in terra il profilo storico di quella raccolta di ritratti.

Inedita rimane, peraltro, la tesi di dottorato presentata nel 1991 presso l'università di Princeton da Linda Klinger, *The Portrait Collec-*

1928; P.O. Rave, *Das Museo Giovio zu Como*, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns*, *Franz Graf Wolff Metternich*, *Ludwig Schudt*, München, Schroll & Co. 1961, pp. 275-284: ma cfr. già Id., *Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», I, 1959, pp. 119-154; M. Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico*, Como, New Press 1977.

[6] P. Iovii *Opera*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato 1956: vol. X: *Iconographia*, edito da S. Della Torre, P. De Vecchi, B. Fasola, L. Klinger, R. Pavoni, C. Robertson, R. Simon (in stampa). Colgo l'occasione per anticipare che le opere di Giovio, salvo espressa indicazione *e contrario*, saranno citate dall'edizione nazionale: P. Iovii *Opera*: voll. I-II: *Lettere*, a cura di G.G. Ferrero: vol. I (1514-1544), vol. II (1544-1552), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato 1956-1958 (d'ora in poi *Lettere*); vol. III: *Historiarum sui temporis tomus primus*, curante D. Visconti, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato 1957; vol. IV: *Historiarum sui temporis tomi secundi*, *pars prior*, curante D. Visconti, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato 1964; vol. V: *Historiarum sui temporis tomi secundi*, *pars altera*, curantibus D. Visconti, T.C. Price Zimmermann, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato 1985 (d'ora in poi *Historiae*, I-III); vol. VI: *Vitarum pars prior*, curante M. Cataudella, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato e Zecca dello Stato Libreria dello Stato 1987 (d'ora in poi *Vitae*); vol. VIII: *Gli Elogi degli uomini illustri*, a cura di R. Meregazzi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato Libreria dello Stato 1972 (d'ora in poi *Elogia*); vol. IX: *Dialogi et descriptiones*, curantibus E. Travi, M. Penco, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato e Zecca dello Stato Libreria dello Stato 1984 (d'ora in poi *Dialogi et descriptiones*).

tion of Paolo Giovio: un lavoro che, valutando in base all'utilizzo che ne hanno fatto quanti, come Haskell, vi hanno avuto accesso, e a giudicare dai saggi che la Klinger ha pubblicato negli anni successivi, sembra unire ad un moderno impianto metodologico una singolare acribìa nella catalogazione della collezione gioviana[7].

Questa mia relazione dunque può essere tutto fuorché ambiziosa, ed essa si propone un obiettivo circoscritto, ma che forse risulterà di qualche utilità: ripercorrere alcune tra le principali questioni storiografiche connesse al Museo e alla raccolta dei ritratti, facendo parlare innanzitutto i testi gioviani, e mantenendo su un piano di aderenza fattuale una tematica che l'interesse dei suoi contemporanei, e poi degli studiosi moderni, ha reso un gaddiano groviglio di suggestioni affoltanti, tra archeologia, storiografia, architettura, collezionismo, iconologia e teoria delle imprese, e quant'altro: mi conforta sapere che alcuni dati di fatto sul Museo gioviano sono peraltro, nell'opinione corrente, assai meno largamente acquisiti di quanto si ritenga.

L'oggetto di cui si parla, il museo gioviano inteso come un tutto, è storicamente l'esito dell'interazione di tre piani: l'architettura del museo, la collezione dei ritratti, e l'insieme delle due raccolte degli *elogia*, pubblicati in due riprese: gli *Elogia* dei letterati [Venezia, Tramezzino, 1546] e gli *Elogia* degli uomini d'arme [Firenze, Torrentino

---

[7] L.S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, Ph.D. Thesis, Princeton University 1991, U.M.I. 1999. Essa è stata preceduta e seguita dalla pubblicazione di contributi di estremo interesse: L.S. Klinger, J. Raby, *Barbarossa and Sinan: a Portrait of two Ottoman Corsairs from the Collection of Paolo Giovio*, in *Venezia e l'Oriente vicino*. Atti del primo simposio internazionale sull'arte veneziana e l'arte islamica (Venezia, 9-12 dicembre 1986), in «Ateneo veneto», IX, 1989, pp. 47-59; L.S. Klinger Aleci, *Images of identity: italian portraits collections of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, a cura di N. Mann e L. Syson, London, British Museum Press 1998, pp. 67-79; L.S. Klinger Aleci, *Portraits and historians*, in *Coming about…: a Festschrift for John Shearman*, a cura di L.R. Jones e L.C. Mattew, Cambridge, Mass., Harvard University Art Museum 2001, pp. 359-365.

[8] *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venetiis, apud Michaelem Tramezinum 1546; *Elogia virorum bellica virtute illustrium veris imaginibus supposita, quae apud Musaeum spectantur*, Florentiae, in officina L. Torrentini 1551. È recente la traduzione italiana commentata di entrambe le serie: Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di F. Minonzio, Torino, Einaudi 2006.

1551][8]. Tre piani a temporalità differenziate, che occorrerà qui sincronizzare, ognuno dei quali soggetto ad una sua interna diacronia, e per ciascuno dei quali si è dibattuto e si dibatte sull'identificazione di precursori e modelli: tre piani i cui rapporti, invece, sono tradizionalmente stabiliti come qualcosa di ovvio, tanto appare autoevidente l'antecedenza cronologica del progetto della collezione dei ritratti (1521) rispetto all'edificazione del Museo (1537-1543): e dunque che il museo sia stato costruito per fungere da degno contenitore della raccolta iconografica. Ma le cose, in realtà, non sono così semplici. Come si vedrà, al contrario, in Giovio la prima testimonianza di una elaborazione concettuale della villa, con caratteri in parte destinati a confluire nel Museo, precede a sua volta (1504) di più di quindici anni l'avvio della collezione[9]. Se è così, è legittimo chiedersi, *ex novo*, entro quale nucleo di esigenze etiche e di ragioni intellettuali prese forma l'edificazione del Museo, se il metodo storiografico di Giovio abbia qualche parte nell'avvio della raccolta dei ritratti degli uomini illustri, e dunque se sia stato occasionale o meno l'incrocio tra il progressivo costituirsi della collezione e una 'volontà di villa' così precocemente attestata. Le risposte abituali lasciano per più versi insoddisfatti. Certo non spiega nulla, ad esempio, sostenere che Giovio avrebbe concepito quel progetto collezionistico sulla suggestione delle *Imagines* varroniane: identificare una fonte (o una fonte possibile) non spiega in funzione di quali esigenze, eventualmente, vi si sia fatto ricorso. Non dissimilmente è poco illuminante la diligente tesi[10] che dobbiamo il Museo al convergere di tre circostanze: (i) la disponibilità di un immobile sul lago; (ii) la fortunata localizzazione nelle adiacenze dei ruderi di una villa romana, presuntamente pliniana; (iii) la necessità di trovare alla collezione dei ritratti una sede degna. I punti (i) e (ii) presuppongono che l'idea si fosse già formata nella mente di Giovio, e (iii) fornisce una troppo facile e inesatta giustificazione, come se i ritratti non fossero stati anche *de facto* distribuiti fra le altre residenze comasche della famiglia Giovio.

Spero invece possa apparire chiaro, da quanto andrò dicendo, il carattere 'organico', radicato nella vicenda intellettuale gioviana, del-

---

[9] Come si vedrà (cfr. *infra*), vi è più di un motivo per ritenere plausibile, pur in assenza di positive attestazioni in un epistolario improbabilmente scarno in relazione agli anni 1514-1521, che abbia iniziato a raccogliere ritratti quanto meno intorno agli anni 1518-1519.

[10] Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico* cit., pp. 6-8.

l'edificazione del Museo, e che lo sfondo concettuale della sua ideazione converge con le ragioni che indussero lo storico a promuovere la collezione dei ritratti degli uomini illustri.

Il Museo

Si può datare all'autunno del 1537 l'avvio dei lavori di costruzione del Museo, attestati *in progress* in un passo del *Larius* («Musaeum nostrum aedificamus»), il cui inizio di composizione è collocato pochi giorni dopo il 23 ottobre di quell'anno, data dell'investitura del dedicatario Francesco Sfondrati, che aveva richiesto allo storico una minuziosa descrizione del territorio lariano, cui Giovio dichiara, in apertura, di avere sollecitamente corrisposto[11].

È difficile credere, come è stato sostenuto, che «la prima idea e la scelta del terreno fuori porta, vicino a Borgo Vico [...] non risalgono più indietro del 1536»[12]. Le evidenze, negli scritti di Giovio, di uno *studium aedificandi*, ancora progettualmente indeterminato, ma continuo nel tempo, e certo orientato a costruire una residenza suburbana, sono di molto anteriori: tali ad esempio gli accenni all'acquisizione di un giardino, ogni volta diverso, che scandiscono alcune lettere scambiate con il fratello Benedetto, nel 1522 e nel 1525 (di Paolo), nel 1532 (di Benedetto): uno di essi, peraltro, non designato da toponimo, ma solo dall'espressione *horti suburbani*, ha caratteri singolarmente consonanti con la disposizione futura del Museo, ed è un punto da approfondire in altra sede[13]. Lo riconosce il fratello

---

[11] Price Zimmermann, *Paolo Giovio* cit., p. 336 nota 109. Cr. Paolo Giovio, *La Descrizione del Lario*, a cura di F. Minonzio, Milano, Il Polifilo 2007, pp. xi-xiii.

[12] P.L. De Vecchi, *Il museo gioviano e le* verae imagines *degli uomini illustri*, in *Omaggio a Tiziano: la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, Electa 1977, pp. 87-96: 87.

[13] Si veda la lettera («E Florentia, 12 Maii 1522») di Paolo Giovio al fratello Benedetto (*Lettere*, I, pp. 96-97: 97): «Vedete voi quello che puotete fare e quello che vi pare ch'io faccia. *Item*, andando le cose mie bene come io spero da qualche canto, io con l'aiuto degli amici ricataria tanti dinari che puotessimo comprare quello giardino di messer Gio. da Montorfano. Per tanto respondetemi subbito particolarmente del prezio e modo, e così delle altre cose, perché speriamo d'avere da qua avante buona parte. [...] Noi avemo condotto qua per capitano di questa eccelsa Signoria

Benedetto in una lettera del 1542, che coglie la radice etica della sua determinazione a costruire: «Hai sostenuto, e sostieni ogni giorno,

il Duca d'Urbino Francesco Maria e nella solennità di dargli il bastone farò io la solenne orazione; il che sarà e onorevole e utile impresa, e forse che aiuterà il giardino di Stretta lunga»; la lettera («Da Roma, al primo Iulii 1525») di Paolo Giovio al fratello Benedetto (*Lettere*, I, p. 112): «Quanto al giardino, per far spesa secondo il disegno vostro mi scriverete in una foglia quello vi parerebbe di fare, in disegno a ponto con le braccia et misure, et a qual ordine si puotrebbe condurre il giardino, che riquadrasse di vista e pergolati e vie all'edificio, perché puotrebbe essere che presto trovaressimo qualche denari da comenzare; et lasciarebbe quello de' Peregrini a un altro tempo. Fatelo presto e mandatemelo dipinto»: ma varianti significative di questa lettera si leggono in S. Della Torre, *L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo*: *l'interesse di un umanista per il tema della villa*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria.* Atti del convegno (Como, 3-5 giugno 1983), Como, Presso la Società a Villa Gallia 1985, pp. 283-301: 289 nota 20, che ha seguito non la lezione del codice della Biblioteca Ambrosiana, *S 108 Sup*., c. 87*v*, utilizzata da Ferrero nell'edizione dell'epistolario (*Lettere*, I, p. 112), ma quella del codice dell'Università Cattolica di Milano, Fondo Negri da Oleggio, ms. n. 2: ho accolto nel testo la lezione «trovaressimo» in luogo di «non avessimo». Ad esse occorre aggiungere la lettera (datata 1 febbraio 1532) di Benedetto Giovio al fratello Paolo (B. Giovio, *Lettere*, a cura di S. Monti, in «Periodico della Società Storica Comense», VIII, 1891, pp. 91-259: 243-246 e in part. 245): «Ad hortos autem suburbanos non est, ut aedifices, nec fontem per tubulos magna impensa deducas, postquam *Crescentianum* haud longe distans comparasti, ut in illo amoenissimo colle exornando ea omnia permutes. Suburbanis illis topiaria, pergulaeque sufficiunt, et si quid aedibus deest, pomaria et hortensia supplemento sunt. Quod si tibi, ut et illic aliquid construas, in votis est, in simplici porticu, quae non integris, sed compactis columnis sustentetur cogitatio esse debebit. Nam Crescentianum vix quingentis passibus distat, cuius aedificium quia vetustum est et incompositum, in meliorem formam redigendum putavi. Namque (ut mihi videtur) id nativa loci amoenitas exigit, unde et subiectos campos vinetis et segetibus cultos, et lacus ipsius coeruleas undas, et naves portum petentes prospicere possis, id quod haud ita magno impendio fieri posse coniicio. Mille et secentis constat aureis, verum paulo post vigente pace tantum incrementi accipiet, ut duobus milibus aestimetur». Le tre lettere sono discusse da Della Torre, *L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo* cit., pp. 285-286 e pp. 289-290 note 19-21, con importanti puntualizzazioni archivistiche: il dato di sintesi è che queste lettere, sul tema della costruzione di una residenza suburbana, sono le uniche superstiti nello scambio Benedetto / Paolo tra il 1504 e il 1537, gli accenni contenuti in esse, globalmente valutati, assumono la forma del riferimento al progetto di un «giardino nelle immediate adiacenze delle mura».

forti spese nel costruire: sia dentro la città, dove ingrandisci ed abbellisci palazzi, sia fuori, dove innalzi l'edificio del Museo. Ciò mostra la tua grandezza d'animo; e tu desideri che ne rimanga eterno ricordo perché sei amante della gloria»[14].

In questa chiave, assume un risalto particolare, documento della educazione letteraria giovanile di Giovio, ma anche, e soprattutto, di una sua precoce 'volontà di villa', la sua opera prima, l'epistola latina scritta nel 1504 a Giano Rasca, redatta nello stile di Plinio il Giovane (ma con maturo riuso di più varia tradizione antica, tra Cicerone ed Aulo Gellio, e – tra i moderni – di Landino e di Poliziano), che descrive la villa di campagna che la famiglia possedeva a Lissago: dopo una prima edizione di Stefano Della Torre, il testo è stato recentemente esplorato, in modi filologicamente ineccepibili, da Sonia Maffei[15].

L'epistola muove dalla contrapposizione polemica della sanità della vita rustica alla degenerazione morale della città, la cui convulsa insensatezza è da Giovio espressa nella tecnica dell'accumulo delle forme di vita dissipate, per trapassare alla descrizione della villa, interfoliata da puntuali riferimenti ad ambienti e a strumentazioni rustiche, per chiudere infine («in tutta la villa non c'è niente di più degno di memoria letteraria») sulle fonti d'acqua che affiorano a Lissago. Il raffinato lessico architettonico, usato con sicura cognizione di causa, è frutto di una selettiva riscrittura – già intravista dal Rezzonico – delle lettere nelle quali Plinio il Giovane descriveva le ville Laurentina e

---

[14] B. Giovio, *Tre lettere*, in *Larius. La città ed il lago di Como nelle descrizioni e nelle immagini dall'antichità classica all'età romana*, a cura di G. Miglio, tomo I: *Dalle origini alla fine del Seicento*, Milano, Alfieri 1959, pp. 129-135, in particolare 129-131 (*Epistola LXXII*): «Sumptus quos aedificando fecisti et quotidie facis tum intra urbem, duabus aedibus augendis et ornandis, tum extra, Museo construendo, animi tui magnitudinem ostendunt; quod tu, gloriae avidus, perpetuum fore desideras».

[15] La lettera *Paulus Iovius P. Iano Raschae S.D.P.*, 'opera prima' gioviana non ancora scoperta alla data (1956) della pubblicazione dell'epistolario gioviano a opera di Giuseppe Guido Ferrero, è stata pubblicata per la prima volta da Della Torre, *L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo* cit., pp. 283-301, in particolare 296-301, e più recentemente, con ricchissimo apparato di commento, in P. Giovio, *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, a cura di S. Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore 1999, pp. 2-13 (testo latino e traduzione), pp. 17-70 (commento): da questa edizione, e dalla relativa traduzione, citerò in questa sede.

Tusci (*Ep.*, II, 17 e V, 6), non senza qualche rinforzo attinto al *De partibus aedium* di Grapaldi[16]. «I termini classici – osserva Stefano Della Torre[17] – sono qui piegati a descrivere una realtà quotidiana che facilmente si indovina, ed è quella della *casa da padrone e da massaro* che costituiva la tipica struttura insediativa del paesaggio agrario locale. Gli edifici sono disposti attorno ad un'*area latissima*, chiusa verso valle da un *podium*, dal quale si dominano vigne, prati ed un fiumicello, ribattezzato da Giovio *Tonantia*».

Ma in questa sede la linea interpretativa, pur imprescindibile, che ricalchi l'*imitatio* classicistica, e il rilievo del lessico architettonico, mi interessano meno della precoce e consapevole formulazione della aspirazione a costruire. Un Giovio poco più che ventenne, descrive la sua cascina di campagna, ripercorre con lo sguardo un assetto già dato, ma, ed è singolare, senza esservi in alcun modo forzato, apre la sua descrizione richiamando uno *studium aedificandi* che poi non svolge descrittivamente: «Perciò tra i miei poderi ne ho scelto uno in una felice posizione per abbellirlo e nobilitarlo col mio zelo costruttivo perché un giorno offrisse un riposo alla mia vecchiaia»[18], uno 'zelo costruttivo' nutrito di evidenti ragioni polemiche (tra le quali la ambizione alla fama ha già una corposa consistenza) e di una lettura del paesaggio e della natura umana, che pare per un istante fermarle fuori dalla storia («Va aggiunto poi alla bellezza della villa ciò che eri solito chiamare il vero bene. "Di che parli ?", mi chiederai. Dell'amicizia dei nostri contadini, che di solito è rara presso di loro»)[19], ma che non è poi disposto ad idealizzarle («Scherzano (*scil.* i contadini) in modo scurrile con quella loro semplice furbizia, mangiano in piedi e con grande avidità, bevono smodatamente, gridano in modo scomposto,

[16] Sul riuso di Plinio il Giovane, *Ep.*, II, 17 e V, 6, cfr. il commento di Sonia Maffei in Giovio, *Scritti d'arte* cit., pp. 20-24 (*Giovio e Plinio il Giovane*), pp. 47-67 (*Il lessico architettonico della lettera a P. I. Rascha*); sulla presenza, entro quest'ambito, di suggestioni provenienti dal *De partibus aedium* di Grapaldi, cfr. *ibidem*, pp. 45 nota 158, 53, 57, 60, 61 nota 255, 63.

[17] Della Torre, *L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo* cit., p. 284.

[18] *Paulus Iovius P. Iano Raschae S.P.D.*, in Giovio, *Scritti d'arte* cit., p. 4: «Idcirco ex praediis nostris unum elegi situ certe delectabile, quod aedificandi studium ornarem et excolerem, ut mihi quandoque senescenti requies esset».

[19] *Ibidem*, p. 12: «Quid ais? dices. Rusticorum nostrorum amicicia, quae apud ipsos rara esse solet».

mimano tutto ciò che può essere imitato, spettacolo da cui eri solito essere attratto e divertito»)[20]. In questo Giovio va oltre la matrice retorica della sua cultura, e si riconnette – per una di quelle convergenze che hanno sempre un significato – ad un orientamento culturale che attraversa i primi decenni dell'*ars artificialiter scribendi*, ponendo al centro una naturalità riscoperta fuori e dentra la mediazione degli antichi, e che si riverbera sulla straordinaria fortuna editoriale dei *ruralia commoda* di Pietro de Crescenzi, e degli agronomi romani nessuno escluso (da Catone a Varrone a Columella a Palladio). Natura e realtà, valutazione spregiudicata dell'etica individuale, ambizione a costruire qualcosa che valga e che resti. Forse è eccessivo vedere nella lettera del 1504, come è stato scritto[21], «il primo atto preparatorio di una impresa, l'edificazione del Museo, in cui gli stessi contenuti architettonici sono riconducibili a contenuti letterari», ma nella ricerca del nucleo generativo del Museo, il precedente di Lissago ha un significato rilevante.

Certo l'ambizione edificatoria trova in epistolario testimonianze più prossime al varo del Museo, dalle quali risulta in più modi precisata: lo prova una lettera («Da Roma, al primo di marzo 1531») a Francesco II Sforza, Duca di Milano: «[…] spero di venire presto a basare la mano a quella (*scil.* V. Ecc.zia), e già ho mandato a la receputa de la lettra di V. Ecc.zia el mio cappellano con dui cariagi carchi de gientileze per essornare la casa quale ho comprato e reedificato a Como apresso a la paterna. Mando adesso a comprare uno bellissimo loco, qual è vicino un miglio a Como, qual costa mille e ducento scudi»[22]: lettera nella quale si è voluto leggere un riferimento al Museo, ma che – concordo con Stefano Della Torre – più esattamente è riconducibile ad un altro fondo dei Giovio, il podere di Crescenziano[23].

---

[20] *Ibidem*: «ludunt scurriliter ex illa simplici calliditate, comedunt stantes et avidissime, potant profusissime, garriunt incondite, agunt praeterea quidquid possibile est effingere, quo tu teneri et delectari consuevisti».

[21] Della Torre, *L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo* cit., p. 287.

[22] Giovio, *Lettere*, I, p. 132.

[23] Della Torre, *L'inedita opera prima di Paolo Giovio ed il Museo*, pp. 290-291 nota 21: «Questo *Crescentianum*, toponimo oggi disusato, doveva trovarsi nei pressi della chiesa di S. Giuseppe in Vallegio. Infatti in Archivio di Stato di Como, ASC, vol. 12 (*Ordinationes de anno 1544 usque ad annum 1550*), c. 144*v*-145, seduta 1546 settembre 16, si concede ai Giovio l'esenzione dei carichi *per quaedam bona sita in*

Una continuità di progetti edificatorii in tal senso è sicuramente attestata da due lettere dell'anno successivo, relative alla acquisizione di una fonte che Giovio chiama 'pliniana', acquisizione poi sfumata, non senza lasciare, di tale interesse idrologico, traccia vivissima nella *Musaei Ioviani Descriptio*, la descrizione gioviana del proprio Museo. Nella lettera a Giulio Giovio («Datum Romae, 28 aprile 1532»): «Vi ho scritto come il Papa da sé mi disse voleva pagare la fonte detta Pliniana: in nome di Dio, trovate de chi è, quanto costa, e avisateme, per fare la prova della liberalità del Papa; e così rispondete de quelli edificii del laco, per cambiare con Novara»[24], che viene rinforzata da un passo della lettera al fratello Benedetto («Da Ratisbona, 27 Augusti 1532»): «Io vi scrissi da Roma che senza replica in nome de Dio volleste dare l'arra e comprare la fonte Pliniana, e Francesco della Porta avvisarete del vero costo senza burlarme, e darò li denari a messer Gio. Antonio Odescalco; e non mancate di comprarla»[25]. Irrilevante, per noi, è se il Papa abbia effettivamente onorato la promessa. Essenziale, invece, è che prenda corpo, nel 1532, nella mente di Giovio l'idea di un «bellissimo loco», e che l'immaginazione vorrebbe integrato dalla «fonte detta Pliniana».

L'avvio dei lavori non lascia invece traccia nell'epistolario, benché una lettera a Girolamo Angleria del 3 dicembre 1537 ci informi che Giovio andrà a Como per il Natale («Anderò a dir la messa a Como, e mangiare il pan giallo. Poi ritornerò qua, al parto della signora Marchesa, il quale sarà al principio di genaro»)[26]. Maliziosamente, si potrebbe dire non sorprendente una certa reticenza su di una intrapresa così ambiziosa e dispendiosa, visto che, solo quattro mesi prima, Giovio aveva scritto una lettera («Da Como, 2 Augusti 1537») al Cardinale Marino Caracciolo, governatore di Milano, nella quale univa la sua voce a quella dei conterranei nel chiedere – oggi diremmo – sgravi fiscali: «La virtù et equità di V.S. R.ma e Ill.ma, nota a tuto el mondo, e la mia antica servitù con quella, mi dà animo

---

loco de Valegio appelata la Crescenzana. A questo *loco* e non al Museo, come ipotizzava Miglio, *Introduzione* cit., p. LXXIX [*scil.* MIGLIO, *Introduzione al mito del Lario*, in *Larius*, tomo I: *Dalle origini alla fine del Seicento* cit., p. LXXIX], si riferisce il Giovio nella lettera allo Sforza del primo marzo del 1531 (*Lettere*, I, cit., p. 132)».

[24] GIOVIO, *Lettere*, I, pp. 134-135: 135.

[25] *Ibidem*, I, p. 135.

[26] *Ibidem*, I, pp. 199-200: 200.

di racomandare questa nostra afflitta e povera città di Como, e io ne facio fede della miseria e penuria del danaro nella qual di presente si trova. Né però altro domanda se non che nel bilancio del Stato non sia cargata di soverchio e se gli usi qualche misericordia in queste nove imposizione [...]»[27].

È prevedibile che, nell'Estimo del 1537, si parli solamente di tre case in Borgo Vico, delle quali una era «detta la torre, con uno zardino» – intestata a «Benedetto et fratello de Zobio»[28]. D'altro canto che i lavori fossero iniziati nel 1537 è provato dalla lettera («Da Como, 28 Ianuarii 1538») al Cardinale Gian Maria Del Monte[29], che si chiude alludendovi come a qualcosa di avviato: «Io mi sto godendo la santa e allegra e frugal libertà; e avendo io maritato una unica nepote, e dato moglia al nepote, stiamo fra feste e banchetti, secondo la tenuità del paese; e faccio un iovialissimo edificio sopra el laco, proprio dedicato al genio e alle Muse. Ma io non lo faccio *impensis totalibus meis*, perché spero di trovare qualche terzolo di Mecennate che mi adiuti. È proprio nel loco e sito celebrato da Plinio *in epistolis*, vicino alla prepositura prefata di Monsignor de Arimino, loco bellissimo; e tuto entra all'acqua come peninsula. Arei bisogno di una centesima dell'eredità di Recalcato, qual niente *me ingannavit*, eccetto *de fide secretariali*».

Che il progetto di trasferire a Como la raccolta dei ritratti fosse maturo già da qualche tempo appare dalla lettera a Rodolfo Pio di Carpi («Da Roma, 12 Februarii 1535») ove, in un contesto di preoccupazione per iniziative fiscali del Duca di Milano, si lascia sfuggire una ammissione: «e per queste paure io non resto di mandare a Como rettratti dal naturale per ornar la casa, perché chi cavalca a selle basse, non si rompe il collo, e chi ha del gatto casca in piede; e le belle Muse quando se inamorano dicono [...]; e vive il signor Possidente senza poner dente contra a chi ha da vivere»[30].

Acquisizioni di aree edificabili successive all'inizio dei lavori sono testimoniate: sia in un documento 8 aprile 1538[31], sia nella lettera a

[27] *Ibidem*, I, p. 198.

[28] Archivio Storico Comunale, ASC, vol. 170, San Sisto, c. 9*v*, cit. in Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico* cit., p. 6.

[29] Giovio, *Lettere*, I, pp. 203-204: 204.

[30] *Ibidem*, I, pp. 139-143: 141.

[31] Archivio Storico Comunale, ASC, Notarile, 206 Volpi.

Rodolfo Pio da Carpi («Dal Museo, 24 Ianuarii 1540»)[32], nella quale rivela incidentalmente: «e son sano, e con l'aiuto del signor Duca di Castro faccio a foggia de' cardinali della quinta bussola una brava piazza avanti al Museo, ove ho comprato e gettato in terra un giardino, quale mi ha dato un leggiadro prospetto». È probabile che a questi ampliamenti intendesse riferirsi Benedetto Giovio, nella sua descrizione del Museo[33] quando ricorda che, proprio attraverso la demolizione di alcuni edifici fatiscenti (probabilmente le due case esterne alla «Torre» citate dall'Estimo 1537), erano state ampliate da Giovio due aree esterne alla sua casa, una sorta di vestiboli al Museo (*quasi Musei vestibula*)[34].

Parrebbe sicura la data di completamento dei lavori, che è contenuta in una lettera del 10 marzo 1543 a Cosimo de' Medici[35]: «Finite queste ballate verso Piacenzia, penso di andare a fare l'estate al Museo, qual ho fornito delle 10 parti le nove. E perché vi è la stanza del Onore, in nome di V. Ecc., con cimero del Capricorno, e motto: *Fidem fati virtute sequemur*, quella, se si lasciava giungere in Firenza, era da leal servitore affrontata in el tafetà verde doppio per fare un bello e lussurioso sparaviere nella prefata stanza del Onore, con patto di pagarla poi con tanto inchiostro finissimo», ed è circostanza confermata dall'iscrizione che, secondo la testimonianza di Anton Francesco Doni (cfr. *infra*), campeggiava all'ingresso del Museo[36].

---

[32] Giovio, *Lettere*, I, pp. 231-232: 232.

[33] B. Giovio, *Paulo Iovio fratri Episcopo Nucerino S.P.D.* (epistula LXXII), in Id., *Tre lettere* cit., pp. 129-135; p. 130: «Additae sunt exterius duae aliae magnae areae. Quae angustae erant; sed ipse veteribus quibusdam aedificiis ambas occupantibus dirutis, illas ampliavit: ut sint quaedam quasi Musei vestibula, ubi et homines morari et spatiari, et equi post dominorum descensum sisti possint».

[34] Sonia Maffei, in Giovio, *Scritti d'arte* cit., p. 134 nota 29, ritiene, sulla scorta di Gianoncelli, che tutte e tre le case appartenessero alla famiglia Giovio.

[35] Giovio, *Lettere*, I, pp. 306-307: 306.

[36] Come si vedrà meglio più avanti, Anton Francesco Doni, ospite alla villa di Giovio nell'estate del 1543, scrisse due descrizioni del Museo in forma epistolare: una prima, in una lettera scritta 'alla burlesca', da Como, datata 17 luglio 1543, indirizzata a Ludovico Domenichi, destinatario poi mutato in quello di Iacopo Tintoretto, ed una seconda, in una lettera 'seria', sempre da Como, del 20 luglio 1543, ad Agostino Landi. Le due lettere di Doni sono disponibili, oltre che in edizioni cinquecentesche dell'epistolario doniano e in edizioni non critiche tra

Ma edificare è cosa mai finita, se non nel desiderio, perché mesi dopo leggiamo nella lettera («Dal Museo, 16 Augusti 1543») a Bernardino Maffei: «Ogi mò ad onore di San Rocco, *impegnatis sine interesse certis vasis anaglyphis*, ho comprata una magnifica casa congiunta con la mia per la banda delli orti e quarti di drieto; e costa con certe pendicie da novecento scudi d'oro, che tanto vagliono li legnami e tegole, per non dire del bellissimo orto con un prato; ovi tuti li governatori e signori in questa cità hanno abitato; di manera ch'io son *habitative intus et foris* un mezzo Lucullo di queste bande, e arò bisogno ch'el signor Efestione mi racomanda a messer Alessandro del Pogio per *los treciento* de Pamplona e a messer Paulo da Porto per li mille franchi del vescovo Tulense. Ho ancora prolatato una fimbrieta al giardino del Museo e instituto una altra impresa ad la piaza Alessandria, di sorte che, venendo qua il terzo *triumvir reipublicae constituendae*, arà di alogiare *utroque modo* benissimo e vedrà li soi corami attaccatissimi nella Stanza del Onore»[37].

Ottocento e Novecento, anche nelle seguenti: *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli, Ricciardi 1971-1972, 3 voll., III, pp. 2895-2903 (lettera ad Agostino Landi), pp. 2892-2895 (lettera a Ludovico Domenichi); A.F. Doni, *Disegno*, a cura di M. Pepe, Milano, Electa 1970, pp. 96-102 (entrambe le lettere). Prevedibilmente, l'iscrizione è contenuta nella lettera 'seria' al Landi (*Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2895-2896 nota 1): «Nella sopra detta pietra vi si legge così: *Paulus Iov. Epis. Nucer. ob eruditi ingenii foecunditatem maxx. Regum atque Pontt. gratiam liberalitatemque promeritus, cum in patria Como sibi vivens suorum temporum historiam conderet museum cum perenni fonte amoenisque porticibus ad Larium publicae hilaritati dedic. MDXLIII*». Mette conto di segnalare che, nell'immediato proseguo della citazione (*ibidem*), Doni riferisce di una seconda e più breve iscrizione, «nello spazio che viene a essere da l'altro canto pur sopra la porta», che recita così: *Museo hoc spatium adiecit Farnesius heros*. Essa è riferita ad Ottavio Farnese (1524-1586), il giovane genero di Carlo V, cui Giovio dedicherà gli *Elogia* dei letterati editi nel 1546: l'*adiectio* per cui il Farnese è esplicitamente ringraziato consiste nell'*area* detta Farnesia all'esterno del Museo, della quale è fatta menzione nella *Musaei Ioviani Descriptio*, in *Elogia*, p. 36: «Altera porro ad occasum area, minor quidem, sed liberiore coeli facie et multa oculis occurrentium montium varietate iucundior, quam nominis vestri merito Farnesiam vocamus, matutinis opaca umbris, ita patescit, ut sub podio tutam ab Euris stationem relinquat, sinuososque Larii recessus ac oppida apricis promontoriis imposita, innumerabiles item villas et veliferas commeantium classes longissime prospectet». Né le due iscrizioni citate poc'anzi, né quelle riferite da Doni successivamente, sono riprese nella *Descriptio* di Giovio.

[37] Giovio, *Lettere*, I, pp. 319-320.

Ma ancora anni dopo, se pure ha deposto «il rabbioso capriccio d'edificare» (lettera a Galeazzo Florimonte del 3 ottobre del 1551[38]), tuttavia non rinuncia ad intervenire – come emerge dalla lettera a Rodolfo Pio da Carpi («Di Fiorenza, l'8 di novembre 1550»)[39] – con integrazioni che possano accrescere il piacere: «Perché in effetto io non edifico più, per carestia d'agresta, e vado mitigando la frega del capriccio che ha V.S. Rev.ma, vestito e calzato nel cervello, di fare le cose grandi e belle; dico: lenisco e trattengo, con fare una graduata peschiera, una gioconda e armonica uccellaia, e una stufa che serva a una picciola biblioteca *selectorum tantum librorum*. Le quali opere sono proporzionate alla borsa vizza, e a un cervello instraccabile in questo studio di edificare, *taliter et qualiter* come nel comporre e proseguir l'Istoria, *quousque veniat missus a Deo, qui vigiliis finem imponat*».

Siamo in grado di datare dunque con relativa precisione inizio dei lavori di edificazione del Museo (1537) e il momento in cui la parte sostanziale della costruzione potè dirsi conclusa (1543), ma non meno istruttivo è per noi quello che ci si è rivelato sul prima e sul dopo. Come si è visto, è provato che Giovio concepì precocemente l'idea di una villa suburbana, che in questo senso la sua cultura fu altrettanto precocemente predisposta alla ricezione di suggestioni antiche e contemporanee, e che d'altro canto Giovio, fino quasi alla fine della sua vita, non cessò di progettare integrazioni e miglioramenti, segno di un profondo coinvolgimento in un progetto ritenuto cruciale.

L'epistolario documenta il compiacimento di Giovio nel procedere dei lavori, la richiesta di contributi ai suoi potenti amici (tra i quali Francesco I di Francia, Cosimo I de' Medici e Alfonso d'Avalos), la meraviglia che il museo suscitò, in quanti ebbero la ventura di visitarlo, prima ancora di esser finito, soprattutto gli stati d'animo, cangianti e talora artatamente amplificati, dell'ansioso e spesso angosciato committente. Nell'impossibilità, in questa sede, di seguirne il diagramma, ci si può limitare ad un passaggio di una lettera al Farnese del 16 ottobre 1539, che registra, nell'improbabile affermazione d'essere prossimo alla fine dei lavori, l'indistinzione tra effettualità e desiderio: «Io edifico vicino all'ultima parte del iucundissimo Museo dell'aspetto e aria e qualità vitruviale»[40]: dichiarazione così poco rea-

[38] *Ibidem*, II, pp. 204-206: 206.

[39] *Ibidem*, II, pp. 181-182: 182.

[40] *Ibidem*, I, p. 222.

listica che la lettera a Cosimo de' Medici da Firenze il 10 marzo 1543, quattro anni più tardi, di tale anticipazione ridimensiona la baldanza: «[…] penso di andare a fare l'estate al Museo, qual ho fornito delle 10 parte le nove»[41].

In questo quadro, si ingannerebbe chi attendesse puntuali informazioni architettoniche, e in effetti Giovio non fornisce neppure l'indicazione del nome dell'architetto: al più dichiarazioni d'intenti come quella di volersi recare a Mantova per trarre ispirazione dal lavoro compiuto da Giulio Romano con palazzo Te, nella lettera a Federico Gonzaga, Duca di Mantova («Da Milano, alli 28 settembre 1539»): «[…] ho promesso di venire ad Mantua, e Dio voglia ch'io venga col signor Marchese; e certamente tanto è predicato de quelle gloriose fabriche che ad me è forza venire a vederle per robare qualche tratto da fornire le cose basse mie ad imitazione di quelle grande»[42].

La mancanza di indicazioni epistolari di puntuale carattere architettonico spinge a dare risalto alle descrizioni letterarie del Museo, che sono quattro (di cui una scherzosa). La loro sequenza è la seguente: (i) una lettera di Benedetto Giovio al fratello Paolo, datata approssimativamente 1542[43]; (ii) una lettera 'alla burlesca' di Anton Francesco Doni, da Como, datata 17 luglio 1543, indirizzata a Ludovico Domenichi, destinatario poi mutato, nella seconda edizione [Venezia, Marcolini 1552], in Iacopo Tintoretto, «eccellente pittore»[44]; (iii) una lettera, questa volta 'seria', ancora di Anton Francesco Doni, da Como del 20 luglio 1543, ad Agostino Landi[45]; (iv) la

[41] *Ibidem*, I, pp. 306-307: 306.

[42] *Ibidem*, I, p. 220.

[43] La descrizione di Benedetto Giovio, è contenuta nella *Epistula LXXII* (*Paulo Iovio fratri Episcopo Nucerino S.P.D.*), già inclusa in B. Giovio, *Lettere* cit., p. 200, poi riprodotta, in testo latino e traduzione italiana per la cura di D. Visconti, in Giovio, *Tre lettere* cit., pp. 129-131.

[44] La lettera 'alla burlesca' di Anton Francesco Doni, da Como, datata 17 luglio 1543, indirizzata – come s'è detto poc'anzi – a Ludovico Domenichi e pubblicata in *Lettere d'Antonfrancesco Doni*, In Vinegia, appresso Girolamo Scotto 1544 (destinatario poi mutato, nella seconda edizione (Venezia, Marcolini 1552), in Iacopo Tintoretto, «eccellente pittore»), è inclusa in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2892-2895.

[45] La lettera, ancora di Anton Francesco Doni, questa volta 'seria', da Como, del 20 luglio 1543, ad Agostino Landi, è inclusa in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2895-2903.

Musaei Ioviani Descriptio di Paolo Giovio, premessa agli *Elogia* del 1546[46]. Le loro indicazioni artistico-architettoniche sono integrabili da un olio su tela di autore anonimo del XVII secolo, datato al 1619 grazie ad un cartiglio nella fascia inferiore, che rappresenta una veduta a volo d'uccello del Museo, contornata sui tre lati da imprese incorniciate a cartocci: dono nel 1939 di Giuliano Aliati, discendente della famiglia Giovio, è conservato presso i Civici Musei di Como: ad esso poco aggiungono due copie posteriori, anch'esse conservate presso i Musei Civici di Como, che differiscono per alcuni particolari scarsamente rilevanti ma, soprattutto, per la mancanza delle imprese[47].

Ma, tornando alle descrizioni, più che disporle in serie cronologica, sarà opportuno gerarchizzarle in ordine all'originalità ed alla completezza. Le due principali descrizioni appariranno allora la *Musaei Ioviani Descriptio* di Paolo (che Benedetto, in una lettera forse del 1544, riconobbe – quand'era ancora manoscritta – come descrizione preferibile alla propria, solo apportandovi alcune correzioni d'ordine

[46] La *Musaei Ioviani Descriptio*, che apre l'*editio princeps* degli *Elogia* dei letterati: *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita. Quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur. Addita in calce operis Adriani Pont. vita* [coloph]: Venetiis, apud Michaelem Tramezinum MDXLVI, cc. 1*v*-3*v*, è stata riedita da Paola Barocchi negli *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2904-2918, con testo latino e, unito ad esso, il volgarizzamento di Ippolito Orio: *Le Iscrittioni poste sotto le vere Imagini de gli Huomini famosi. Le quali a Como nel Museo del Giovio si veggiono. Tradotte di Latino in volgare da Hippolito Orio Ferrarese* [coloph.]: Stampata in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino Impressor Ducale del mese di Dicembre l'anno MDLI, pp. 5-15, e dotata di un essenziale commento. Dopo la edizione nazionale che comprende, come è noto, il solo testo latino (*Elogia*, pp. 35-8), la *Descriptio* gioviana è stata riproposta in P. Giovio, *Ritratti di uomini illustri*, a cura di C. Caruso, Palermo, Sellerio 1999, pp. 50-69 (testo latino e traduzione italiana) nonché in Giovio, *Scritti d'arte* cit., pp. 112-123 (testo latino e, nella pagina affacciata, il volgarizzamento di Ippolito Orio), pp. 126-127 (note al testo), pp. 129-154 (commento, quanto alla parte strettamente riferibile alla *Descriptio*). Si veda, da ultimo, in Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri* cit., pp. 9-14 (traduzione italiana), pp. 14-18 (commento).

[47] La veduta a volo d'uccello del Museo di Giovio, e le altre due veduce secentesche, sono oggetto di un confronto in S. Della Torre, *Le vedute del Museo Gioviano*, in «Quaderni Erbesi», VII, 1985, pp. 39-48. Una comoda riproduzione delle tre vedute in Giovio, *Scritti d'arte* cit., tavv. 5-7.

erudito)[48], e quella di Doni contenuta nella lettera al Landi, cui peraltro Giovio nella *Descriptio* rimanda, come attribuendogli campo libero nella riproduzione di vari aspetti della decorazione del palazzo.

Certo, nella sua concisa chiarezza, notevole è anche la *lucubratio* di Benedetto, già per l'oltranza con cui è espressa l'idea che solo la letteratura può vincere la lotta contro il *Tempus edax*, sì che le cose, sfinite dalla vecchiezza, possono pure scomparire, se ne resta la memoria, suggestione che nella *Descriptio* di Paolo è affidata all'immagine tremolante, sul fondo del lago cristallino, delle rovine della villa romana sulle quali il Museo è stato edificato. La descrizione di Benedetto, dopo un esordio quasi cartografico, muove dall'esterno verso l'interno, mentre la *Descriptio* di Paolo si apre con una prospettiva che dall'interno si proietta verso il lago, sull'isoletta che ne protegge dai venti il fianco destro, la forma di istmo («a somiglianza di Corinto dai due mari») della terricciola su cui sorge il Museo, i porti, ironicamente battezzati Cenchreo e Lecheo, e solo a partire da qui Paolo recupera un punto di vista 'interno', più completo rispetto allo sguardo di Benedetto nella riproduzione del piano terra, più evasivo nel descrivere il piano superiore, su cui è dislocato l'edificio[49].

---

[48] B. Giovio, *Lettere* cit., p. 186-187. Nella lettera, che fondatamente Giuseppe Guido Ferrero, in Giovio, *Lettere*, I, p. 360, data al 1544, piuttosto che 1545, Benedetto ringrazia Paolo per l'invio di una descrizione del Museo, che riconosce superiore alla propria («Quis enim in re ipsa delineanda diligentior et verior te esse potuit, quippe qui locum illum, antequam structuris ornaretur et illustraretur, praesens contemplatus fueris et delegeris et ad eum statum in qui visitur deductus esset ?»): allusione evidente ad una prima redazione della *Musaei Ioviani Descriptio* di Paolo, che Benedetto apprezza pur suggerendo al fratello di sottoporla, non meno del testo degli *Elogia*, ad una accurata revisione (*exempli gratia*, «scribendum est Caninii Rufi, non Calpurnii»). Su questa lettera di Benedetto cfr. Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico* cit., p. 17.

[49] «Il Museo di Paolo Giovio è situato non lontano dalla città di Como, nel sobborgo sulla sinistra della città: ad oriente è bagnato sempre dal Lario, a nord e a mezzogiorno è bagnato solo quando il lago è in piena per piogge molto abbondanti; ad ovest guarda sulla strada pubblica che porta in Germania: dalla città ci si può andare sia per via di terra che per via di lago. Ad occidente, dalla parte della facciata dove si apre l'ingresso, c'è un cortiletto che lo separa dai giardini confinanti: questo è tutto circondato da mura e perciò non vi si può né entrare né uscire se non attraverso due giganteschi portali sempre aperti» (Giovio, *Tre lettere* cit., pp. 129-130).

La ‘menata di penna’ burlesca di Doni[50], che tanto scandalizzò il Luzio[51] ai primi del Novecento, esplicitamente non descrittiva, nulla dice sulla reale configurazione architettonica dell’edificio, tuttavia rivela come la funzione del Museo potesse essere ‘letta’ da un osservatore contemporaneo, di intelligenza pari alla spregiudicatezza nella combinatoria dei codici. E così, forse ancor più che dalla lettera ‘seria’, dalla burlesca si intende come la collezione dei ritratti fosse inserita in un complesso ed ‘orientato’ sistema iconografico. La villa gioviana è interpretata da Doni come un grande teatro della memoria, e la galleria dei ritratti – che vi figura a fianco delle stanze affrescate e ornate di motti e di imprese – ne costituisce solo una tra le numerose componenti. Come osserva Lina Bolzoni[52] «che tale chiave di lettura venisse in mente al Doni ci è testimoniato dalla versione burlesca della descrizione, contenuta in una lettera indirizzata originariamente al Domenichi e poi al Tintoretto: “Io voleva fare una marmorìa luogale [...] ma e ve n’era un fracasso di lettere, ch’io non ho potuto bermele col cervello” (*Lettere*, Venezia, Marcolini, 1552, p. 79). «Marmorìa luogale» è frutto di quella deformazione dei nomi che è una costante del testo (il d’Avalos diventa ad esempio Diavalos, e Pottano è la scontata storpiatura di Pontano); essa sta dunque per memoria locale, uno dei nomi, appunto, dell’arte della memoria». È un punto sul quale val la pena di tornare.

Doni non rinuncia del tutto alle corde ironiche neppure nella lettera ‘seria’, ma si avverte che, pur dominato da quella che chiama

---

[50] Nel linguaggio sapido e umorale del Doni, proclive alla deformazione grottesca e autoironica della pratica di scrittura, la *descriptio* conosce una brusca catabasi assiologica, per assumere i contorni di una stordente pratica fabrile: «Io morrei se ora ora burlando io non ve ne dessi una menata di penna» (del resto, nella stessa lettera ‘seria’ del 20 di luglio, non omette di concludere: «ma il tempo picciolo e ’l caldo grande mi fan menar la penna tosto»).

[51] La reazione scandalizzata di Luzio in Id., *Il Museo Gioviano descritto da A. F. Doni*, in «Archivio storico lombardo», XXVIII, 1901, p. 149, che produco da *Scritti d’arte del Cinquecento* cit., III, p. 2892, n. 3: «Nella lettera al Tintoretto il Doni, con spirito di dubbia lega, ripete la sua descrizione, infilando marchiani spropositi, quasi fosse diventato uno zotico che, davanti ad un’opera d’arte, fraintende il soggetto e storpia i nomi».

[52] L. Bolzoni, *La stanza della memoria, Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*, Torino, Einaudi 1995, pp. 204-205.

«allegrezza estrema per le prospettive, per la fabrica, per la pittura», sperimenta una inconsueta fascinazione intellettuale. «Una infinità di palazzi ho veduto a' miei dì, Signor mio, ma questo ch'io vi disegno mi piace più assai che tutti gl'altri. Il reverendissimo Giovio in un bel sito sopra del lago s'ha eletto fabricare un Museo, così da lui chiamato, in sì leggiadro luogo che gli pare che la dilettazion l'abbia formato con le sue mani»[53]. Ammirazione che si traduce in una puntuale registrazione degli affreschi, delle iscrizioni e della fastosa sequenza delle imprese, quest'ultime interesse, peraltro, remotissimo nella biografia intellettuale gioviana, forse risalente agli anni pavesi dell'università (1505-1511), nei quali gli *Hieroglyphica* di Horapollo (1505) erano il libro del giorno: un interesse che certo non attese per manifestarsi la compiuta teorizzazione offerta dal *Dialogo dell'imprese militari et amorose*, del quale proprio la singolare (e in lui eccezionale) acribìa del Doni ci svela qui la matrice e l'officina[54].

[53] Anton Francesco Doni, lettera da Como del 20 luglio 1543, ad Agostino Landi, in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2895-2903: 2895. La 'maraviglia' era – prevedibilmente – alla base anche della precedente lettera 'burlesca': Anton Francesco Doni, lettera da Como del 17 luglio 1543, a Iacopo Tintoretto, in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2892-2895; p. 2892: «M'hanno poi menato a processione sopra 'l lago e traghettatomi al Museo del reverendissimo S. Giovio. Ch'al corpo non vo' dire io son molto stupefatto e meravigliatomi». E la fascinazione intellettuale qui si fa anche finto stupore profilato su moduli boccacceschi («La porta del palazzo è nel muro e s'apre e serra com'uscio e com'una fenestra [...] le mura mi parevano come i tapeti di quegli che vengono di quel paese che c'è tante miglia sopra l'acqua»), e accumulo catalogico, di stordente *facies* manieristica (*ibidem*, pp. 2892-2893: «V'è poi l'acqua, come alle case di Vinegia, dalle due parti del palazzo, piazza, orto, cacatoio, lavatoio, forno, cucina, stalla, camere anticamere, scrittoi, con imprese, arme, nomi, cappelli, mittre turchesche, sforzesche, moresche, ducali, papali, occhiali e mille altre galanterie»).

[54] P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di M.L. Doglio, Roma, Bulzoni 1978; Id., *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, in P. Iovii *Opera*, vol. IX: *Dialogi et descriptiones*, pp. 373-425. Sul *Dialogo*, oltre alle rispettive introduzioni alle edizioni testé citate, si veda A. Nova, *Dialogo dell'imprese*: *la storia editoriale e le immagini*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* cit., pp. 73-92; F. Minonzio, *Emblemistica 'pavese'? Qualche ipotesi su Giovio, Alciato e d'Arco (con breve appendice scaligeriana)*, in *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco*: *la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*, a cura di F. Bruzzo e F. Fanizza, Trento, Provincia

La *Musaei Ioviani Descriptio*, da cui la ricostruzione del Museo non può prescindere, offre l'orgogliosa intelaiatura spaziale alla densa campitura delle note doniane. Senza entrare nei dettagli di una ricognizione testuale, la *Descriptio* fornisce una rappresentazione esemplare dell'interpretazione gioviana dell'antichità classica, dislocata su una duplicità di piani: da un lato una costellazione di temi (la valorizzazione dei luoghi associati alla memoria pliniana, accreditando l'aleatoria continuità insediativa del Museo sulle improbabili rovine della villa di Plinio iuniore – Giovio riferisce di «blocchi squadrati di marmo, enormi tronchi di colonne, e piramidi consunte, che un tempo decoravano l'ingresso del porto» visibili sul fondo cristallino del lago – il ripercorrimento di una edificazione 'archeologica' del Museo, esemplata su moduli vitruviani, ma contesti di 'citazioni' ancora pliniane) che dischiude alle spalle di quel *Templum virtutis* che è il Museo una prospettiva temporale lunghissima, fondamento e garanzia del valore; dall'altro, sul piano espressivo, la testura delle mutuazioni, ancora principalmente pliniano-vitruviane, compone uno stile alto e solenne, ma ad un contempo mosso e percorso da segreti impulsi energetici. Allora non sarà fuori luogo una cursoria e, circa gli ambienti esterni, riduttiva, visita guidata nel Museo gioviano, integrando le descrizioni di Giovio e di Doni, e seguendone il tracciato (cfr. tavole I-II) sulla ipotesi di ricostruzione di Matteo Gianoncelli, rielaborata da Stefano Della Torre[55].

Lasciando il cortile d'ingresso (A), varcato il *vestibulum* (peraltro, applicando la terminologia in uso nella lettera di Benedetto, il *vestibulum* sarebbe qui lo spiazzo antistante le porte, che nei due dipinti più tardi figura cinto da un muro e dotato di portale) si apre l'*atrium* (B), un androne ornato di pitture ed emblemi. Doni riporta puntigliosamente «anima» e «corpo», cioè «motto» e «soggetto» di quattro imprese, disposte simmetricamente sul lato destro (Re Federico III d'Aragona e

autonoma di Trento. Servizio beni librari e archivistici-Biblioteca Civica di Riva del Garda 1999, pp. 157-177 (poi in Id., *Studi gioviani: scienza, filosofia e letteratura nell'opera di Paolo Giovio*, Como, Società Storica Comense 2002, 2 voll., I, pp. 151-184).

[55] Una 'visita guidata' nel Museo gioviano è possibile integrando la *Musaei Ioviani Descriptio* con le descrizioni di Benedetto Giovio e di Doni, e seguendone il tracciato (cfr. tavv. 1-2) sulla ipotesi di ricostruzione che è venuta via via sedimentandosi, grazie agli apporti di Paul Ortwin Rave e Matteo Gianoncelli, ipotesi rielaborata da Stefano Della Torre e verificata, più recentemente, da Sonia Maffei.

Re Ferrandino) e sul lato sinistro (Marchesa del Vasto e Re Alfonso). Sono le prime di una serie, che trova riscontro sia nelle illustrazioni al *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, pubblicate dall'editore lionese Guglielmo Roviglio nel 1559 (la prima illustrata, ché la Barre 1555, la Ziletti 1556 e la Giolito 1556 ne sono prive) sia in quelle presenti in un manoscritto di proprietà della Società Storica Comense (Fondo Aliati), che reca 20 imprese disegnate a penna e colorate, dimostrando che l'ideazione dell'opera forse più fortunata di Giovio, il *Dialogo dell'imprese*, appunto, ha trovato la sua genesi nel Museo: per esemplificare le ben note cinque condizioni dell'imprese Giovio non ha dovuto far altro che arricchire l'intelaiatura figurativa che gli era offerta dalla sua «vitruviale» dimora[56]. Di qui si accede al cortile centrale (F), che Giovio chiama *cavaedium*, ancora in stretta consonanza terminologica con Grapaldi. La *prima porticus* (C) che si incontra appena varcato l'atrio (B) ha il nome antico di *Personata* («portico immascherato»). Il nome si deve alla presenza di maschere sospese recanti ciascuna un motto, che paiono – è un punto da approfondire, dopo Giannoncelli[57] – ordinatamente replicare a ciascuna delle parole incise sull'architrave: fuor di dubbio che le maschere siano allusione alla villa pliniana *Comoedia* che Plinio iuniore ricorda, insieme con quella chiamata *Tragoedia*, come sua villa sul lago di Como, in una epistola (*Ep.* 9, 7, 4) che è oggetto di riscrittura da parte di Giovio poco dopo, quando allude all'opportunità di pescare direttamente nel lago dalla stanza delle Muse, così come Plinio diceva, della *Comoedia*, che da essa si può gettare la lenza senza muoversi dal letto[58]. È tutt'altro che

[56] Giovio, *Lettere*, I, 222: «Iucundissimo Museo dall'aspetto e aria quasi vitruviale». Sulle cinque condizioni dell'impresa, codificate in *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, in P. Iovii *Opera*, vol. IX: *Dialogi et descriptiones*, p. 375 (le imprese sono riprodotte, su tavole non numerate, *ibidem*, tra le pp. 430 e 431, 434 e 435, 438 e 439, 440 e 441, 442 e 443), cfr. G. Arbizzoni, *Un nodo di parole e di cose*, Roma, Salerno 2002, pp. 11-36.

[57] Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico* cit., pp. 60-61.

[58] Plinio il Giovane, *Ep.* 9, 7, 4: «Haec (*scil.* Comoedia) lacu propius, illa (*scil.* Tragoedia) latius utitur; haec unum sinum molli curvamine amplectitur, illa editissimo dorso duos dirimit; illic recta gestatio longo limite super litus extenditur, hic spatiosissimo xysto leviter inflectitur; illa fluctus non sentit, haec frangit; ex illa possis despicere piscantes, ex hac ipse piscari hamumque de cu biculo ac paene etiam de lectulo ut e navicula iacere».

implausibile quanto osserva qui Sonia Maffei, sottolineando – sulla scorta della ricca campionatura condotta da Claudio Franzoni[59] – l'influenza del collezionismo romano, perché la *Porticus personata* del Museo sembra ispirata all'*hortus pensilis* del Palazzo romano del cardinale Andrea Della Valle, dove – osserva ancora la Maffei[60] – «tra gli arredi del cortile correva un fregio di maschere alternate a motti, tra i quali erano presenti il tema della memoria e dell'emulazione (*maiorum memoriae nepotumque imitationi*) e quello del ritiro elegante e colto (*ad delicium vitae elegantiarum gratiarumque secessum*)».

Dalla *porticus* si accede alla sala delle Muse (D), che dà nome di Museo all'intero palazzo, e che Giovio chiama *conclave* perché può essere chiusa per isolarla dalle attività domestiche che si svolgono nel resto della casa. Inutile precisare che questo ambiente non avrebbe potuto essere deputato alla esibizione se non parziale della collezione dei ritratti, della quale infatti comunemente si ritiene che fosse distribuita fra le diverse sale, e perfino fra le diverse case di famiglia in Como. La sala del Museo è corredata da un terrazzo sporgente sul lago (*podium*), e per quanto sia Doni («In testa di questo lato è una sala molto miracolosa con tutte le Muse dipinte a torno con suoi strumenti, prospettive, animali, fregi e figurette mirabili»)[61] sia Giovio («Dentro poi nella nobile stanza il biondo Apollo dipinto con la cetra in mano e le Muse sue sorelle con gli stromenti loro accordati par che soave armonia interponendo fra le vivande, continovamente applaudino a coloro ch'in essa cenano»)[62] restino piuttosto sul vago nella descrizione degli affreschi in quello che a rigore dovrebbe essere l'ambiente centrale della villa, entrambi si rivelano interessati a mostrare una straordinaria compenetrazione tra natura ed arte, dispiegata entro tale ambiente. Le imprese della sala del Museo sono, nel resoconto doniano, quella del Marchese del Vasto, una impresa – inconsueta – dei Medici, ed un'altra, che il Molza fece al cardinale Ippolito de' Medici.

---

[59] C. Franzoni, Rimembranze d'infinite cose. *Le collezioni rinascimentali d'antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, tomo I: *L'uso dei classici*, Torino, Einaudi 1984, pp. 301-360.

[60] Maffei, in Giovio, *Scritti d'arte* cit., p. 133.

[61] Anton Francesco Doni, lettera da Como del 17 luglio 1543 a Iacopo Tintoretto, in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, p. 2897.

[62] P. Giovio, *Musaei Ioviani Descriptio*, in *Elogia*, p. 37, che produco nella versione di Ippolito Orio, in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2912-2913.

Dal Museo una porta consente l'accesso al portico delle Grazie (E) definito *coenatio* (come traduce Orio, «bella stanza fatta a posta da starvi a mangiare»)[63], e che sarà forse da identificare con l'ambiente chiamato 'criptoportico' nel *Dialogo dell'imprese* («sì come avete visto in figura nel nostro criptoportico»)[64], cioè portico chiuso. Doni, programmaticamente eccedente ed iperbolico, ci rivela che, oltre alle tre Grazie ed al Marchese del Vasto dipinto su di una facciata, son dipinte «mille belle imprese et altri detti notabili»[65], ma noi dall'accenno nel *Dialogo* di Giovio sappiamo solo di un'impresa creata da Giovio stesso per Giovanbattista Castaldo che rappresenta il Monte Etna e il motto «Natura maiora facit», a stigmatizzare talune stravaganze del Marchese del Vasto nel ricompensare il valore mostratosi sul campo.

---

[63] *Ibidem*, p. 2913.

[64] Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose* cit., p. 406.

[65] Anton Francesco Doni, lettera da Como del 20 luglio 1543, ad Agostino Landi, in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, p. 2898: «Entrasi poi in quella loggietta; dove son dipinte le tre Grazie con mille belle imprese et altri detti notabili, e vi si vede il Marchese dipinto in una facciata». Peraltro l'impresa del Marchese – testimonia ancora Doni (pp. 2897-2898) – non mancava nei diversi ambienti del Museo: «Vedete in molti luoghi l'impresa del Marchese del Vasto, la quale è certe spiche di grano con questo detto: *Finiunt pariter renovantque labores*». Di quale impresa si trattasse, e quale fosse il suo sfondo concettuale, è ancora Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose* cit., p. 408 a mostrarlo: «Ora queste spiche [*scil.* dell'impresa] del Signor Teodoro [*scil.* Trivulzio] mi riducono a memoria l'impresa ch'io feci al Signor Marchese del Vasto, quando doppo la morte del signore Antonio da Leva fu creato Capitan Generale di Carlo Quinto Imperatore, dicend'egli che appena eran finite le fatiche ch'egli aveva durato per esser capitano della fanteria, che gli era nata materia di maggior travaglio, essendo vero che il generale tiene soverchio peso sopra le spalle. Gli feci dunque, in conformità del suo pensiero, due covoni di spiche di grano maturo, con un motto che girava le barde e fimbrie della sopravesta e circondava l'impresa nello stendardo. Il motto diceva: *Finiunt pariter renovantque labores*, volend'io esprimere che, appena era raccolto il grano, che nasceva occasion necessaria di seminarlo per un'altra messe e veniva a renovare le fatiche de gli aratori; e tanto più conviene al suggetto del signor Marchese, quanto che i manipoli delle spiche del grano furono già gloriosa impresa guadagnata in battaglia di Don Roderico d'Avalos, bisavolo suo, Gran Contestabile di Castiglia, e questa tale invenzione ha bellissima apparenza, come l'avete vista in molti luoghi del Museo, e perciò la continuò sempre fin alla sua morte, come niente superba e molto conforme alla virtù sua e de' suoi maggiori».

Dalla sala del Museo si accede anche alla prima di tre stanze, *cubicula*, quasi ignorate da Benedetto: vi è la sala di Minerva (O), della quale Doni dice solo «una camera dove son dipinti uomini famosi», mentre Giovio, forse rievocando nel nome l'omonima stanza fiorentina, ci dice che «in essa si veggono l'imagini de' nostri dottissimi cittadini» (i due Plinii, Caninio Rufo, Cecilio, Attilio grammatico, Fabato)[66]: la presenza di Caninio Rufo, peraltro, conferma che, a dispetto dell'insistenza sulla identità 'pliniana' del luogo di Borgovico, Giovio era consapevole che il Museo sorgeva sulle rovine di tutt'altra villa, e per di più mostra di sapere che si trattava appunto dei resti della villa – secondo la correzione di Benedetto – di Caninio, e non di Calpurnio Rufo[67]. Adiacente, come a ripristinare – in ossequio alle norme

[66] Giovio, *Musaei Ioviani Descriptio*, in *Elogia*, p. 37: «Invitat exinde loci mutatione gaudentes in proximum cubiculum suum Minerva, ubi priscorum civium simulachra visuntur, utriusque ante alios Plinii, antiquiorisque Caecilii et Rufi Caninii poetarum. Attilii item grammatici et Fabati, Neronis odio insignis. Minervae item iuncta est bibliotheca, parva quidem sed lectissimis referta libris, a depicta imagine Mercurio dicata». Sonia Maffei, in Giovio, *Scritti d'arte* cit., p. 144 nota 106, produce una interessante testimonianza secentesca, da una lettera di Girolamo Borsieri all'antiquario Giovan Antonio Corticella (lettera della quale, peraltro, Maffei denuncia l'incoerente datazione): da essa si ricava che questi ritratti erano dipinti stabilmente alle pareti del Museo: «Egli è ben vero che malagevole, anzi impossibile, riusciralle il trovar conformi quei di Plinio il zio e Plinio il nipote, se non si accontenta di due che fissi si veggono nelle mura dello stesso Museo, insieme con quei di L. Calpurnio Fabato, di C. Setticiano grammatico, e d'alcuni altri comaschi illustri».

[67] B. Giovio, *Lettere* cit., pp. 186-187; p. 186: «Porro in his quae misisti, ubi mentio habetur vestigiorum suburbani amoenissimi, quod fuerit poetae Rufi, scribendum est Caninii Rufi, non Calpurnii, ut ipsius Plinii Caecilii ad eundem Rufum epistolae ostendunt». Calpurnio Rufo è, peraltro, assente (mentre vi figura Caninio), nella pagine della *Chorographia Larii Lacus*, in P. Iovii *Opera*, vol. IX: *Dialogi et descriptiones*, p. 335, che si può considerare l'archetipo testuale dell'ideazione della 'Minerva' del Museo, e quindi il modello del riferimento ai letterati comaschi nella *Descriptio*: presenza, ed assenza, non sorprendenti, poiché se la redazione della *Chorographia* è stata avviata nel 1537, l'edizione Travi è fondata sul ms. Braidense AE XIV, 16, databile solo genericamente alla prima metà del XVI secolo, ma del quale non si può escludere che abbia beneficiato di correzioni e ripensamenti successivi al 27 gennaio 1539, ovvero la data della lettera d'accompagnamento di Nicola Boldoni allo Sfondrati, destinatario, appunto, della *Chorographia*.

di decoro dettate da Cicerone, *ad fam.*, 7, 23, – una l'antica dimestichezza con Minerva, è la stanza di Mercurio (N), della quale Doni si affretta a dire che «trattasi di uno studio, nel quale v'è un Mercurio, e lo mette in mezzo il ritratto del Giovio e del suo fratello messer Benedetto a naturale, e molte imprese». Solo di scorcio, e fra iscrizioni di cui ignoriamo la funzione, Doni rivela trattarsi di una biblioteca, mentre Giovio precisa che è biblioteca di dimensioni contenute, ma piena di libri eccellenti: una scelta che si presta ad essere accostata ad *exempla* antichi (Plinio iuniore) e ad esperienze contemporanee (Verino, Erasmo)[68]. Dopo la sala delle Sirene (M), dedicata ad una *honesta voluptas*, e che da Doni sappiamo ornata di motti legati al tema della saggezza, tra gli altri ambienti – l'armeria (L), con le insegne imperiali di Carlo V, le camere H-I e la *Dorica porticus* (G), o portico del Parnaso – quest'ultima è la sola per noi interessante, con i dipinti che rappresentano l'ascesa dei poeti, per lo più contemporanei, al Parnaso sui quali indugia Doni (una sorta di ricco catalogo: tra di essi, Ariosto, Pontano, Sannazaro, Sadoleto, Bembo, Giovio stesso e Fracastoro)[69], e la fontana che esibisce una statua della *Dea Natura*,

---

[68] Sonia Maffei in Giovio, *Scritti d'arte* cit., p. 127, riguardo al *topos* della «bibliotheca parva quidem, sed lectissimis referta libris» (*Musaei Ioviani Descriptio*, in *Elogia*, p. 37), richiama opportunamente la testimonianza di Michele Verino, in A.F. Verde, *Lo studio fiorentino 1473-1503. Ricerche e documenti*, I-V, vol. III / 2, Pistoia, presso Memorie domenicane 1977, p. 685, lettera n. 50, e quella di Erasmo: cfr. *Colloquia*, a cura di L. E. Halkin, F. Bierlaire e R. Hoven, in *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, I, 3, Amsterdam, North-Holland [poi Elsevier] 1969-, vol. 1.3, 1972, p. 264.

[69] Il catalogo dei letterati rappresentati nell'ascesa al Parnaso assume aspetto di deformazione grottesca, con drastica selezione sul piano quantitativo, nella lettera 'burlesca' del 17 luglio (*Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, p. 2894): deformazione dei nomi (Fracastoro diviene Fra Castrone, il Vida, Vidia, Giovio stesso, Giobbi, Pontano, Pottano), deformazione dei caratteri (ad esempio a Sannazaro si riferisce con la perifrasi «Innanzi v'era il maestro dell'Arcadia pettinato la zazzera, raso la barba, con un saion di domasco, salito su una chinea candida sopra l'erba»). Solo il confronto con la lettera 'seria' del 20 luglio (*Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2899-2900) individua una elencazione di maggior completezza: «Salivano per una bene intesa strada molti uomini ritratti a naturale. Lascio Dante, Petrarca e Boccaccio, che erano i padroni del luogo, ma saliva il Tibaldeo, la signora Veronica Gambara e la signora Marchesa di Pescara, una in carretta l'altra a cavallo.

connessa con la fonte, ma che lo stesso Doni riconosce bizzarra per la soluzione di fare zampillare l'acqua dai seni.

Per quanto attiene alla disposizione del piano superiore, Benedetto ci rivela che «il palazzo ha due serie di scale, in due posti diversi», ed individua – come Doni – sei stanze. Le più agevolmente identificabili, combinando gli indizi di Benedetto e quelli di Doni, sono la stanza della Virtù e quella dell'Onore; mentre la *Descriptio* gioviana, su questo punto, è di una assoluta genericità: «Ma che debbo io dire delle stanze di sopra, nelle quali si veggono a manifeste e piacevoli inscrizioni i chiari argomenti del vero onore e della vera virtù?»[70].

La sala della Virtù (P), nella quale è da vedere, secondo Benedetto, «una sala sovrastante al grande portico», dotata di due entrate, recava numerose inscrizioni e due diverse imprese del Cardinale Farnese, dalla quale si poteva accedere alla sala dell'Onore (S), sotto il segno delle imprese di Carlo V e di Cosimo I, che Giovio, secondo Benedetto, chiamò così «perché vi ha fatto rappresentare, attraverso magnifiche pitture simboliche, i fatti e gli avvenimenti della sua vita»[71], attraverso un fregio sotto l'architrave, scandito da

---

Seguivale l'Ariosto sopra una mula, pur ritratto a naturale, il Molza, a dietro al quale era l'Alamanno, il Navagiero, il Frate Carmelita. Con buon passo un corsiere seguitava dietro il Marullo et il Pontano. Venivane il Sanazzaro e dopo lui il Marchese del Vasto armato sopra un cavallo tutto bardato et adornato della sua impresa. Eravi M. Benedetto Giovio, e vestiti da cardinali, sopra due mule, o muli, il Sadoletto et il Bembo. Più a basso, a piè del monte, il Vescovo Vida et il Giovio et il Fracastoro. Tutti questi salivano, et altri che non si potevan discernere per non essere a naturale. Io puoti ben guardare e rivedere diligentemente s'io gli era: ma non vi fu mai ordine, quasi quasi che mi veniva voglia d'esser quel carrettone che guidava la Marchesa, o per dir meglio, i cavalli; pure così ascosamente mi scrissi in un di quelli cantucci, non a maiuscole, perché gli altri poeti non mi dessino delle busse, ma in un letterino picino per stare anch'io in frotta, a pena uno che nol guatasse nol vederebbe». Come esattamente rileva Paola Barocchi (*Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, p. 2900 nota 5), Doni trascorre «dalla ironia grottesca della precedente lettera al compiacimento di una celata intromissione».

[70] P. Giovio, *Musaei Ioviani Descriptio*, in *Elogia*, p. 38: «Quid dicam de superioribus caenaculis, in queis de nomine virtutis ac honoribus argumenta lepidissimis inscriptionibus ostenduntur?».

[71] Giovio, *Tre lettere* cit., p. 130: «Domus geminas diversis locis habet scalas, per quas ad superiora conscenditur; ubi in aulam, quae longae porticui superstat, inde

una sequenza di tondi, ciascuno dei quali con un motto; una sottile ironia guida l'invenzione dell'ultimo tondo: «un capello da vecchio et un paio d'ochiali, e 'l breve è questo: *Senectus in libertatem asseruit* (La vecchiaia rende liberi)»[72]. Doni e Benedetto nominano cursoriamente quattro ulteriori camere, per le quali abbiamo indicazioni iconografiche ma non di collocazione (Doni) oppure di collocazione ma non iconografiche (Benedetto): *exempli gratia*, camera del Paragone (U), la camera Sforzesca (T), con un ritratto dello Sforza al naturale e il motto gioviano *Fato prudentia minor*; la camera del Moro (R), che contiene un fregio con teste di moro, e la camera del Diamante (Q) con un fregio composto dal motivo del diamante con tre penne[73]. Rilievi, questi ultimi, con i quali può dirsi conclusa

in duo cubicula pervenitur; et in aliam aulam, quae aream exteriorem respicit, quam Honoris nominavit: in hac enim vitae suae rerum et fortunae seriem pulcherrimis picturis per quaedam symbola fieri iussit». Su quest'ultimo punto mette conto di rilevare che è il solo Doni, nella lettera del 20 luglio (*Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, p. 2901) ad aver parlato di «fregio sotto l'architrave molto ingenioso, diviso in molti tondi con i suoi motti», e di averne offerto una puntigliosa esposizione.

[72] Anton Francesco Doni, lettera da Como del 20 luglio 1543, ad Agostino Landi, in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, p. 2902.

[73] Giovio, *Tre lettere* cit., p. 130, continuando la citazione prodotta *supra*, nota 71: «Inde aditur aliud cubiculum, quod solem orientem et occidentem e duabus fenestris e regione sitis spectat. Hinc alia occurrit aula picturis et ornamentis antiquae paraturae variegata»: cfr. Anton Francesco Doni, lettera da Como del 20 luglio 1543, ad Agostino Landi, in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2900-2902. Tuttavia le due descrizioni non paiono sovrapponibili con certezza neppure circa il numero delle camere del piano superiore. Doni, infatti, enumera, rispettivamente, «stanza della Virtù», «sala dell'Onore»: poi, dopo la premessa: «Vidi poi molte camere», introduce «quella del Paragon», «quella stanza sforzesca, dove è Sforza ritratto al naturale», «un'altra camera detta del Moro», «la camera del Diamante». Il numero di sei desumibile dalla descrizione di Benedetto coincide con quello che si ricava dalla descrizione di Doni solo ipotizzando che, in quest'ultima, «quella del Paragon» non si identifichi con «quella stanza sforzesca», citata subito dopo, come forse indurrebbe a supporre l'assenza di qualsiasi elemento descrittivo in riferimento alla prima di esse. La 'camera del Diamante' era peraltro quella ove Giovio dormiva e studiava, come puntualizza egli stesso nel *Dialogo dell'imprese militari e amorose* cit., pp. 386-387: medicea era l'ispirazione iconografica della camera, e proprio nel *Dialogo*, entro una concisa storia della casata Medici attraverso le imprese («perché

la nostra esplorazione del Museo gioviano. Uscito dallo «iovialissimo edificio sopra el laco», vorrei limitarmi ad annotare alcuni punti.

S'è detto che uno *studium aedificandi* è dimensione comune a tutta la giovinezza e la maturità di Giovio: ora, proprio la decorazione così descritta del Museo, quella stordente saturazione di elementi testuali e figurativi, e tuttavia l'evidente ricerca di una tensione a distanza tra gli elementi, in un manieristico gioco di contrappunto che non a caso dovette piacere al teorico delle «disarmonie così perfette»; insomma tutto ciò ci spinge a precisare che il costruire in Giovio è essenzialmente ideazione, invenzione concettuale, che aggiunge, per usare una sua formulazione, «perfezione di grandezza alla natura umana», e in questo senso ha una evidente prossimità alla storiografia: lo testimoniano le tre 'invenzioni', tre interpretazioni retoriche della storia, per gli affreschi della Villa medicea di Poggio a Caiano, dipinti nel 1520 da Franciabigio, Andrea del Sarto e Pontormo, per la sala dei Cento Giorni della Cancelleria a Roma, affrescata da Vasari per il Cardinale Alessandro Farnese nel 1546, e la cosiddetta *Invenzione per la faciata della casa in Napoli di Tomaso Cambio*, che è l'unica testualmente documentata in un manoscritto del Fondo Negri da Oleggio dell'Università Cattolica di Milano[74]. Quanto poi alla scelta del

l'istoria porta gran luce e dilettevol notizia a questo discorso»), Giovio testimonia che Lorenzo modificò il motivo del diamante, mutuato dalla simbologia di Cosimo, per proporlo come paradigma di nobiltà d'animo, innestandovi le virtù teologali: «Io non posso andar più alto de' tre diamanti che portò il gran Cosimo, i quali voi vedete scolpiti nella camera dov'io dormo e studio; ma, a dirvi il vero, con ogni diligenzia cercandolo, non potetti mai trovare precisamente quel che volessero significare, e ne stette sempre in dubbio Papa Clemente, che dormiva ancor egli in minor fortuna in quella camera medesima. È ben vero che diceva ch'il magnifico Lorenzo s'aveva usurpato un d'essi (*scil.* diamanti) con gran galantaria, insertandovi dentro tre penne di diversi colori, cioè verde, bianco e rosso, volendo ch'intendesse che, Dio amando, fioriva in queste tre virtù, *Fides*, *Spes*, *Charitas*, appropriate a questi tre colori, la Speranza verde, la Fede candida, la Carità ardente, cioè rossa; con *Semper* da basso: la quale impresa è stata continuata da tutti i successori della Casa; e Sua Santità eziamdio la portò di riccamo ne' saioni de' cavalli della guardia, di dietro, per roverscio di detto giogo».

[74] Sulla cosiddetta *Invenzione per la faciata della casa in Napoli di Tomaso Cambio*, che è l'unica invenzione gioviana testualmente documentata, in un manoscritto dell'Università Cattolica di Milano [Fondo Negri da Oleggio, ms. 2, pp. 149-153], si veda

termine *musaeum*, luogo caro alle Muse, occorre ammettere che era nell'aria, tant'è che, come ricorda Liebenwein[75], un amico di Bembo, l'antiquario padovano Alessandro Maggi, aveva in quello stesso torno di tempo utilizzato questo termine classicizzante in riferimento al palazzo dell'amico e alla collezione che vi era contenuta. Tuttavia più allettante di quanto non sia parsa finora è la circostanza che il termine *Mouseion* sia stato utilizzato da Erasmo, negli anni 1523/4, nel *Convivium religiosum*[76], per designare uno studiolo, adibito alla lettura dei codici: «Adiunctum est bibliothecae *museion* quoddam angustum,

– anche riguardo ai nessi tra le invenzioni e la concezione gioviana della storia –, il saggio di J. Kliemann, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite sulle sue 'invenzioni'*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* cit., pp. 197-223 e, più recentemente, il ricco capitolo di S. Maffei, *Le invenzioni gioviane e l'emblematica: il concettismo e le invenzioni tra storia ed* exemplum, in Giovio, *Scritti d'arte* cit., pp. 284-308.

[75] Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* cit., pp. 117 e 188 nota 140, che produce un passo di una epistola latina di Alessandro Maggi (1503 / 4-1587), già pubblicata peraltro da E. Zorzi, *Un antiquario padovano del secolo XVI. Alessandro Maggi da Bassano*, in «Bollettino del Museo Civico di Padova», LI, 1962, pp. 54-55: «Bonarum litterarum parens, omnisque antiquitatis inquisitor praedicatus, is igitur Petrus Bembus, quum bibliothecam, sive ut expressius dicam, Musaeum Patavii haberet, non librorum modo verum etiam omnis generis antiquitatis refertum, in primis illustrium antiquorum pario ex marmore caelatas effigies seu imagines, subinde imagunculas corinthio ex aere, tertio numismata incredibile fere copia aurea, argentea, aerea, retinens [...] demum pro maiore quippe animorum relaxatione Museum ingressi omnes, visis et consideratis prius pario ex marmore imaginibus, postmodum ad numismatum contemplationem profecto se dedidere, quum antquitatis studiosissimi inquisitores fere omnes viderentur».

[76] E. von Rotterdam, *Colloquia familiaria / Vetraute Gespräche*, uberseitz, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von W. Welzig, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, p. 118: un commento del passo in Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* cit., p. 183 nota 14. Pare tuttavia che la priorità cronologica sia da assegnare a Cuspiniano, che lo avrebbe utilizzato già nel 1517 in riferimento ad un ambiente di studio: si veda su questo punto la tesi di R. von Busch, *Studien zu deutschen Antikensammlungen des 16. Jahrhunderts*, dissert. filos., Tübingen 1973, pp. 66 sgg., citata e discussa da Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* cit., p. 188 nota 141. Peraltro Giovio conosceva Cuspiniano, e ne ha citato con apprezzamento il lavoro storiografico nella *Peroratio* degli *Elogia*, p. 143.

sed elegans». Proprio negli anni 1537-1543, nei quali Giovio edifica il Museo, la lunga incidenza su Giovio delle idee, religiose e non, di Erasmo matura i suoi esiti più vistosi. Della mutuazione erasmiana potrebbe essere una conferma il fatto che l'opzione per il termine è da ricondurre ad una lettera che, nel 1532, gli indirizzò il fratello Benedetto, già corrispondente epistolare di Erasmo: lettera nella quale il nome *musaeum* vale a designare il luogo scelto per ospitare la collezione nel palazzo di famiglia a Como da poco ristrutturato[77].

Ma nella realizzazione del *musaeum* Paolo Giovio va oltre Erasmo, come va oltre Benedetto: il significato nuovo che riempie il termine antico è quello di un luogo di studio cui si unisce una collezione di ritratti di uomini illustri, della storia passata e della contemporanea, senza preclusioni d'ordine etnico o religioso, non più legati alla vicenda individuale del proprietario, e ciascuno dei quali è integrato da un testo biografico, che in molti casi al ritratto esplicitamente rimanda. Ben chiaro a Giovio era non solo il nesso tra parola e immagine, ma anche tra collezione iconografica e la sua trasposizione sul piano testuale: una idea moderna, che decretò il successo del termine museo – ma senza più questa polivalenza di significati – presso l'umanesimo del nord Europa.

Per quanto sia meritoria una indagine retrospettiva sulla storia del termine *mouseion*, a indicare i modelli antichi di Varrone [*Re rust.*, 3, 5] e di Plinio il Giovane [*Ep.*, 1, 9, 6], o di un recente passato, quale l'*Helicon* di Petrarca sotto l'egida delle Muse in Valchiusa ed Avignone[78], in una transizione da luogo sacro alle muse, a luogo di cultura, a luogo appartato di meditazione intellettuale, a luogo di studio dotato di una biblioteca, per i miei scopi è più interessante individuare, nella storia dello studiolo tracciata con grande sicurezza da Wolfgang Liebenwein, i segni dell'affermarsi di una tradizione che innesta i ritratti degli uomini illustri entro un luogo deputato ad un intenso esercizio intellettuale.

Il Museo gioviano è in effetti anche l'esito di una confluenza di linee di tradizione. Sull'evoluzione del luogo di studio entro la *villa*, si innesta la tradizione che era usa ornare di ritratti le biblioteche antiche, metodica che in un passo di Plinio il vecchio (*Naturalis historia*,

---

[77] B. Giovio, *Lettere* cit., p. 244. Sulla presenza di temi erasmiani in Giovio, cfr. Minonzio, *Studi gioviani* cit., II, pp. 292-301.

[78] Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* cit., p. 49.

35, 9-11), ben noto a Giovio, è ricondotta alla diffusione di opere letterarie (per tutti, le *Imagines* di Varrone) che celebravano uomini illustri: un passo che citerò anche più avanti sul rapporto tra parola e immagine[79]. Una tradizione che, dall'antichità classica, passando attraverso Isidoro di Siviglia, include il ritratto nella forma-biblioteca di cui si compiaceranno gli umanisti, e che, con la mediazione di Angelo Decembrio e Leon Battista Alberti, giunge fino allo studiolo di Federico da Montefeltro, che si può considerare un precedente del Museo sia quanto alla fisionomia generale (comprendeva ritratti che la più parte dei testimoni indicava con *tituli*), sia quanto all'ampiezza e alla articolazione della categorie che vi erano comprese (filosofi, poeti, padri della chiesa, pontefici) e quanto alla cronologia (vi erano ritratti anche i contemporanei del Duca). Detto questo, va però precisato che non è tanto la storia dello studiolo nella sua interezza ed estensione ad essere interessante in prospettiva gioviana, per illuminare gli antefatti del Museo, quanto piuttosto l'idea – che il Museo incarna – di unire al luogo di concentrazione e di studio la «raffigurazione di illustri personaggi delle scienze»[80] per attivare un dialogo a distanza con le coscienze di quegli uomini grandi. Un motivo, questo, già in precedenza ripreso con vigore: «Nel suo studiolo, Federico di Montefeltro ha trasposto in immagine questo modello letterario. In-

[79] Plinio, *n. h.*, XXXV, 9-11: «Non est praetereundum et novicium inventum, siquidem non ex auro argentove, at certe ex aere in bibliothecis dicantur illis quorum immortales animae in locis iisdem locuntur. Quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque desideria non traditos vultus, sicut in Homero evenit. Quo maius, ut equidem arbitror, nullum est felicitatis specimen quam semper omnes scire cupere qualis fuerit aliquis. Asini Pollionis hoc Romae inventum, qui primus bibliothecam dicando ingenia hominum rem publicam fecit. An priores coeperint Alexandreae et Pergami reges, qui bibliothecas magno certamine instituere, non facile dixerim. Imaginum amore flagrasse quondam testes sunt Atticus ille Ciceronis edito de iis volumine, M. Varro benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati virorum septingentorum inlustrium aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam dis invidiosi, quando inmortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique ceu di possent. Et hoc quidem alienis ille praestitit». Su questo testo pliniano cfr. T. Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze, Edifir, 2004, pp. 16-18.

[80] Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* cit. p. 72.

serendo il proprio ritratto, che lo raffigura – proprio come descriverà in seguito Machiavelli – in abiti principeschi, intento allo studio, egli diviene partecipe del dialogo spirituale dei suoi "eroi culturali"»[81]. Questa tradizione (Petrarca, Vergerio, Poggio, Decembrio) non è la sola ad avere dato forma allo studiolo di Urbino. Esso è stato sempre ricollegato al ciclo degli 'uomini illustri', che già aveva tradizione più antica, ma in forza di alcune diversità (gli uomini illustri, scelti tra i contemporanei, erano dipinti su tavole lignee, a figura intera), Federico realizzò qualcosa di nuovo, anche se è possibile evidenziare alcuni precedenti culturali che aiutarono a conferire allo studiolo le sue caratteristiche formali, ad esempio le raffigurazioni di uomini impegnati in attività intellettuali che figurano, entro l'arte libraria, nei frontespizi. «Da questo esempio vediamo come l'idea di circondare una persona dalla creativa attività intellettuale, intenta al suo posto di lavoro, con le immagini dei suoi *auctores*, non fosse solamente un motivo letterario, ma avesse piuttosto condotto ad una propria tradizione iconografica. In questo esempio non è solamente il tipo del ritratto a metà figura a ricordare lo studiolo di Urbino, ma anche il dialogo tra i personaggi raffigurati. Ponendosi simbolicamente e realmente nella cerchia dei suoi *auctores*, Federico da Montefeltro dava testimonianza del proprio diritto ad essere egli stesso un letterato – un diritto riconosciutogli di buon grado da Cristoforo Landino»[82].

Tornando al Museo, si deve dire che la ripresa di moduli pliniani non è solo opzione per un modello tematico, o per una sorta di grande bacino di raccolta di suggestioni linguistiche: la riproposizione dell'opposizione classica di *elegantia* a *sumptuositas*, assume la forma del disprezzo di un lusso incolto in nome della ricerca dell'integrazione tra architettura e natura (*nos autem loci genium secuti ardenti quidem studio… aedificavimus*): per quanto, su questo punto, Giovio paia più prossimo alla vitruviana nozione di una *natura artifex*, che non alla curvatura antinaturalistica del discorso pliniano, che contrae la distanza tra la natura e un oggetto d'arte[83], assimilando la

[81] *Ibidem*.

[82] *Ibidem*, p. 73.

[83] Su questo aspetto del riuso gioviano delle *Epistulae* di Plinio iuniore, molto puntuali sono alcune osservazioni di Sonia Maffei, in Giovio, *Scritti d'arte* cit., pp. 146-149, soprattutto p. 148. Come ipotesi di lavoro, elaborando l'idea che Vitruvio, non Plinio il Giovane, esprima la cifra specifica della suggestione gioviana intorno al rapporto natura/artificio, si potrebbe tentare di verificare se in Giovio quella *statua*

prima al secondo. Tuttavia sul nome di Vitruvio non è inopportuno un approfondimento ulteriore. Non bastava includere i resti antichi nella nuova costruzione: l'antico ha una funzione modellizzante: «io edifico vicino all'ultima parte del iucundissimo Museo dell'aspetto e aria quasi vitruviale». Fin troppo nota è la riscoperta di Vitruvio tra l'ultimo scorcio del Quattrocento e il primi decenni del Cinquecento: a partire dal *De re aedificatoria* dell'Alberti, la formula 'Vitruvio da testo a canone' basta ad illustrare ciò che è accaduto[84]. Giovio, che nel nome di Vitruvio aveva ironizzato sul bizzarro ibridismo di una casa di famiglia («Vitruvio arebbe riso della mia casa nova, per la sciochezza de' vechi dissegni rempiastrati con li moderni; pur non avrebbe preso còlera, per la commodità de alquante stanziotte allegre, e per l'amenità del aere di doi orti, e corte quadrata»)[85], lo aveva ben presente sia grazie ai riflessi della cultura del fratello Benedetto (che, già compreso tra i finanziatori dell'opera, intervenne a completare, limitatamente ai capitoli 7-8 del libro IX e a tutto il libro X, la traduzione di Vitruvio curata da Cesare Cesariano, ed uscita a Como presso Gotardo de Ponte nel 1521, quando questi abbandonò l'impresa)[86] sia

Deae Naturae, spettacolo idraulico nel quale – *per fictiles tubulos* – affluisce il *salientis aquae perennis et limpidissimus fons*, non sia segno dell'affiorare di una concezione anche altrove (ad esempio in Alessandro Piccolomini o in Giuseppe Moleto) visibile intorno alla metà del Cinquento, nella quale la natura – lungi dall'essere assimilabile ad un manufatto artistico – esprime un 'maraviglioso' più arduo, incorpora una superiore meccanica: su questo punto cfr. F. Minonzio, *Idraulica e idrologia nella Naturalis Historia di Plinio*, in *Problemi di macchinismo in ambito romano*, in *Problemi di macchinismo in ambito romano. Macchine idrauliche nella letteratura tecnica, nelle fonti storiografiche e nelle evidenze archeologiche di età imperiale*, a cura di F. Minonzio, Como, New Press, 2004, pp. 33-63: 59; cfr. inoltre M. Geymonat, F. Minonzio, *Razionalità matematica, indagine sulla natura e saperi tecnici nella cultura romana*, in *Storia della società italiana*, diretta da G. Cherubini *et al.*, vol. IV: *Restaurazione e destrutturazione nella tarda antichità*, Milano, Teti Editore 1999, pp. 321-458.

[84] P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, tomo III: *Dalla tradizione all'archeologia*, Torino, Einaudi 1986, pp. 7-85.

[85] Giovio, *Lettere*, I, pp. 136-137: 136: si tratta della lettera («Da Como, 13 decembre 1533») al Cardinale Ippolito de' Medici.

[86] Il Vitruvio di Cesariano è stato fatto oggetto, negli ultimi decenni, di rinnovata attenzione critica: *Vitruvius. De architectura Nachdruck der Kommentierten ersten*

grazie alle sue frequentazioni intellettuali. Tra di esse merita sottolineatura la partecipazione di Giovio all'Accademia della Virtù, che si riuniva a Roma, nei primi anni Quaranta, presso l'umanista senese Claudio Tolomei, come scrive Vasari: «In questo tempo andando io spesso la sera, finita la giornata a veder cenare il detto illustrissimo cardinal Farnese, dove erano sempre a trattenerlo con bellissimi et onorati ragionamenti il Molza, Annibal Caro, messer Gandolfo, messer Claudio Tolomei, messer Romolo Amaseo, monsignor Giovio, ed altri molti letterati ed galant'uomini, de' quali è sempre piena la corte di quel signore»[87]. L'Accademia di Tolomei elaborò un programma di lavoro che intrecciava allo studio del trattato una vasta iniziativa di studio sull'architettura antica e le arti connesse. «L'obiettivo principale è quindi quello di utilizzare Vitruvio per rinnovare e migliorare la prassi architettonica, ma non tutta l'iniziativa è riducibile ad interessi pratici» (*ibidem*). In questo impegno è implicita una corposa prospettiva storica, quella che indusse a mettere in cantiere un libro illustrato relativo a tutte le macchine antiche, non solo quelle descritte da Vitruvio. Per documentare e chiarire diversi aspetti dell'antichità ci si proponeva «un ampio confronto tra fonti scritte ed ogni genere di fonti iconografiche (statue, rilievi,

---

Ausgabe von Cesare Cesariano (Como, 1521), with an introduction and index by C.H. Krinsky, München, W. Fink Verlag 1969; *Vitruvio de architectura traslato, commentato e affigurato da Cesare Cesariano*, a cura di A. Bruschi, A. Carugo, F.P. Fiore, Milano, Polifilo 1981; C. Cesariano, *Volgarizzamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio*, *De Architectura*, *secondo il manoscritto 9/2790 Sección de Cortes della Real Academia de la Historia*, *Madrid*, a cura di B. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore 1996. Una selezione antologica figura in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 2986-3027. Si veda su di lui C.H. Krinsky, *Cesare Cesariano and the Como Vitruvius edition of 1521*, New York University 1965, Ann Arbor, U.M.I., 1989; *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano, Vita e Pensiero 1996: contiene anche C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece traducti de latino in vulgare*, *affigurati*, *commentati*, edizione moderna del primo libro a cura di A. Rovetta, trascrizione di E. Beretta; al medesimo studioso si deve anche la seguente edizione parziale del volgarizzamento: C. Cesariano, *Vitruvio De architectura. Libri II-IV. I materiali*, *i templi*, *gli ordini*, a cura di A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero 2002.

[87] G. Vasari, *Opere*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885, VII, p. 681, discusso in Pagliara, *Vitruvio da testo a canone* cit., p. 69 nota 10.

sarcofagi, medaglie, pitture) utilizzate fin dal XV secolo negli studi antiquari»[88]. Entro questo contesto spicca la relazione intellettuale con Filandro, che Giovio cita con onore nella *Peroratio* degli *Elogia* dei letterati: e delle sue *In decem libros* M. *Vitruvii Pollionis annotationes* (Roma, Dossena 1544), che peraltro ricordano e ringraziano Giovio tra i membri del circolo vitruviano, Giovio possedette un esemplare, oggi Braidense[89], mentre non sarà trascurabile la sua dimestichezza con Daniele Barbaro, suo corrispondente, il quale, se sviluppò più tardi un interesse specialistico per Vitruvio (di cui pubblicò una edizione commentata nel 1556) e i problemi della prospettiva, tuttavia fece studi a Padova di filosofia, matematica e astronomia, lo sfondo culturale più adatto allo sviluppo di interessi ingegneristici ed architettonici[90].

Da ultimo vorrei riscontrare, sulla scorta di una indicazione di Adriano Prosperi, l'immagine del Museo gioviano con alcune pagine

---

[88] Pagliara, *Vitruvio da testo a canone* cit., pp. 67-74 (*Tolomei e l'Accademia della Virtù*), pp. 74-81 (*Il commentario di Filandro*). Il francese Guglielmo Filandro (1505-1565), commentatore di Vitruvio, fu al seguito del suo protettore, il cardinale Giorgio d'Armagnac, in Italia, prima a Roma (qui Filandro fu proclamato cittadino romano) e poi a Venezia, ove studiò con Sebastiano Serlio. Per citarlo nello sceltissimo elenco della *Peroratio*, Giovio dovette essere rimasto impressionato dalla edizione commentata di Vitruvio, che uscì proprio a Roma nel 1544 e che egli possedette: G. Philandri [...] *In decem libros* M. *Vitruvii Pollionis de Architectura Annotationes* [...], Romae, apud Io. Andream Dossena Thaurinen. 1544. Un affettuoso riferimento a Giovio, e alla loro frequentazione romana, a p. 192: «soleo enim non raro mei amantissimum inuisere (*scil.* Iovium), et post lectas pulcherrimae et omnibus numeris absolutae Historiae quam scribit aliquot paginas, plerisque de rebus sentantiam rogare».

[89] Per una fortunata circostanza, l'esemplare appartenuto a Giovio è conservato, e si identifica con l'attuale esemplare Braidense C.V.7.746: una breve indicazione dei passaggi di mano di questo esemplare in I. Calabi Limentani, *La lettera di Benedetto Giovio ad Erasmo*, in «ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», XXV, 1 (gennaio-aprile) 1972, pp. 5-37: 16 nota 52.

[90] Sui suoi interessi scientifici cfr. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone* cit., pp. 82-5. Una selezione assai intelligente del suo commento in *Scritti d'arte del Cinquecento* cit., III, pp. 3049-3086.

del *De Cardinalatu* di Paolo Cortesi (libro II, capitolo 2), un testo apparentemente lontano, per area cronologica e curvatura problematica, dalla raffinata ricerca confluita nella villa comasca di Giovio. Usata da Liebenwein solo come tappa circoscritta dell'evoluzione dello studiolo, la testimonianza del *De cardinalatu* di Paolo Cortesi (edito postumo nel 1510)[91] può esserci utile ad un duplice livello. Innanzitutto essa può aiutare a comprendere un fattore che tutti gli studi seri di storia del collezionismo in Italia tra Quattrocento e Cinquecento (ho in mente il saggio *Rimembranze d'infinite cose*, di Claudio Franzoni)[92] registrano, e cioè l'alta incidenza di prelati tra i più innovativi interpreti del filone antiquario: sembra ad una prima osservazione che il *De cardinalatu* possa avere offerto loro, ed offrire oggi all'interprete moderno, alcune coordinate di un modello culturale che ha legittimato, rendendolo pensabile e arricchendolo di motivazioni, l'innesto di una scaltrita visione dell'antico su una prospettiva assai più politica che spirituale. D'altro canto questo stesso modello ci può aiutare, per antitesi, a vedere meglio ciò che marca e differenzia l'ideazione gioviana del Museo rispetto a predecessori votati al mero collezionismo, e a vedere quello che in Giovio non c'è, mentre se fosse precipuamente un collezionista, ci si aspetterebbe che vi fosse.

Dalla localizzazione della casa del cardinale-senatore (saranno le funzioni politiche che esercita a decidere la prossimità della sua dimora ai luoghi dei traffici, entro più generali criteri d'ordine igienico-climatico) si passa a questioni che pertengono alla funzionalità della residenza alle più diverse esigenze del senatore: tra le quali anche quella di conoscere, senza essere visto, le posizioni e i comportamenti degli uomini, che il cardinale abitualmente frequenta solo in contesti formali. La cosa migliore sarà, ad esempio, di collocare dei tubicini nei muri per ascoltare, non visto, la voce dei postulanti che gli si accostano. Esigenze di segretezza e di controllo che devono presiedere anche alla edificazione della stanza per dormire (*dormitorium*) e di quella per lo studio notturno (*lucubratorium*). Confinanti e collegate, collocate nel cuore della casa, tramite una scala a chiocciola deve essere consentito l'accesso in tutte le ore

---

[91] P. Cortesii *De Cardinalatu*, in Castro Cortesio, Symeon Nicholaus Nardus, 1510, II, 2 (*De domo*), cc. ILr-LIIIIv.

[92] Franzoni, *Rimembranze d'infinite cose* cit.

alla biblioteca. Il *lucubratorium* si configura, dunque, come una specie di studiolo[93].

Ma ancora più interessanti le osservazioni che riguardano la presenza di una serie di luoghi adibiti a funzioni specializzate di conservazione di oggetti preziosi. Innanzitutto una collezione di anelli ingemmati (*dactylotheca*), ma che può contenere anche monete d'oro, gemme sigillate o cammei; poi al di là delle stanze del bibliotecario e del copista, sono previsti un gabinetto adibito alla riflessione (*ratiocinarium*) ed un laboratorio per gli artisti (*artificum officina*). Il discorso si sposta poi, con piglio ugualmente dicotomico, sulla duplice specie di ornamenti, esterna ed interna alla casa, e per quanto attiene all'ornamentazione esterna, sulla funzione politica che può essere esercitata dall'ostentazione di potenza e di ricchezza, e sul duplice rischio da evitare, quello di uno sfarzo immorale e quello di una mediocrità che guadagna disprezzo: dovendo scegliere, è preferibile correre il primo rischio. Sulla ornamentazione degli interni si pone una questione rilevante per la materia presente, ovvero il rifiuto della statuaria a beneficio della pittura. Interessante in chiave gioviana l'idea che peristili e portici debbano essere affrescati, anche se – tratto di discostamento rispetto a Giovio – non con il ricorso ai miti antichi, cui si antepongono temi attinti alla tradizione poetica italiana, mentre il cortile, luogo di accesso agli esterni e di contatto tra individui di ceti diversi, deve essere decorato con *exempla* attinti alla sfera della superbia antipontificia punita[94].

---

[93] Cortesii *De Cardinalatu* cit., c. LIIr: «idemque prope est de lucubratorii dormitoriique cubiculi ratione dicendum: quae quidem triclinia eo quod in his sit coniunctus vitae partiendae usus, recte erunt finitima propinquitate nexa et quod utrorumque usus maxime esse debeat ab interventorum interpellatione liber non sine causa utrumque triclinii genus erit in intermedia domus descriptione situm. Itaque iure in lucubratorio non modo tubulos auscultatorios sed etiam coclearias scalas esse debere censemus, ex quorum alteris in auditorio disputantes audiantur, ex alteris intestinum sit descendendi in bibliothecam iter».

[94] *Ibidem*: «eademque ratione paulo supra annecti dactylotheca debet: in eaque ita sunt gemmarum arculae descripta rationae statuendae ut in his commode possint aut aurei servari nummi aut gemmarum genera signata et anaglypta condi, quales eas tabulas in Federici Sanctoseverinatis senatoris dactylotheca esse cernimus, quas tricies venisse auctionaria licitatione ferunt; in perystilio autem ad septemtriones dubitari nullo modo potest, quin librarii senatoriique scribae triclinia collocanda

Molto interessante, da ultimo, è il motivo che non trova agevolmente riscontro, di un ricorso ad elementi figurativi attinti alla cultura scientifica e tecnologica. È il preludio ad una affermazione conclusiva, di un certo interesse per chi si occupa di Giovio: «In essa, in tanto la sollecitudine dell'invenzione è meritevole d'essere lodata quanto meno noti sono i generi degli esseri viventi che sogliono essere espressi con la pittura. Allo stesso modo in questo genere di enigmi e di apologhi (*aenigmatum apologorumque*) si apprezza il disegno grazie al quale l'ingegno con l'interpretazione si acuisce e la mente diventa più colta grazie ad una descrizione nutrita di cultura»[95]. Tuttavia, a dispetto di talune omologie, è la complementarietà con la storia a fondare l'originalità del Museo, non la presenza nella dimora di raccolte collezionistiche o – come le chiama Cortesi – *ornamenta*. Rovesciamo il ragionamento: per Cortesi le collezioni sono *ornamenta*, e nulla v'è di più alieno dalla concezione di Giovio: per Cortesi l'opzione per la pittura è per un'arte più semplice, parca ed utile, in Giovio i ritratti sono veri (*verae imagines*), e dunque documenti. E se Cortesi rigetta la mitologia in nome di una aderenza ad un vero poetico, Giovio trasferisce questa esigenza dagli affreschi alla collezione di ritratti. A proposito della presenza di carte geografiche tra gli affreschi consigliati da Cortesi, ciò segna una marcata differenza rispetto al Museo, poiché in quest'ultimo non v'è spazio per la *descriptio* corografica, e questo – per chi come Giovio teorizzò la funzionalità della corografia alla storiografia – appare perlomeno singolare.

La 'galeria' dei ritratti degli uomini illustri

Non v'è ragione di dubitare di quello che Giovio scrisse il 18 gennaio 1549 in una lettera a Cosimo I de' Medici, di avere iniziato più di trent'anni prima a raccogliere ritratti di uomini d'armi: «Ecco ch'io mando per passatempo a V. Ecc.zia il catalogo delli Eroi famosi in

---

sint: nam cum ea domus pars maxime sit a solis aversa cursu commodius uti constanti luminis aequalitate potest; quocirca iure his adiunctum iri ratiocinarium artificumque officina debent, quorum alterum ea est armariorum descriptione construendum, ut facile modus ex his codices et adversaria inspiciundi sit, ex quibus celeriter deduci menstrua accepti expensique summa possit; altera pictorum graphidum encaustuum toreutuumque officina sit».

[95] *Ibidem*, c. LIIII*v*.

arme, quali ho con estrema diligenzia raccolti in pittura in spazio di più di 30 anni; e gli faccio sotto gli Elogii in prosa, esprimendo con brevità laconica la lor vita, essornata poi con belli versi d'eccellenti poeti»[96]. E così, per un fastidio che è anche il nostro quando alla vita si intenda applicare un'esattezza notarile, non ci stupisce che, due anni dopo, quella formula ricorra, per approssimazione inerziale, con identiche parole, nella dedicatoria a Cosimo I del libro VII degli *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, editi nel 1551: «nel procurarmi questa raccolta di tanti ritratti, per più di trent'anni, acceso da un'instinguibile curiosità, non ho limitato né zelo né spesa (in hac tot imaginum suppellectile comparanda per triginta amplius annos, perpetua curiositate incensus, neque diligentia neque sumptui unquam pepercerim)»[97]. Se è così, è ragionevole ipotizzare che abbia iniziato a raccogliere ritratti intorno agli anni 1518-1519, per i quali l'epistolario – con l'improbabile silenzio della dispersione documentaria – non ci sorregge. Ma deve avere iniziato presto, ancor prima, a collezionare oggetti d'arte, se nella lettera a Marin Sanudo («Datae Bononiae, die 15 Decembris 1515») poteva scrivere: «Vi mando una bizara medaglia d'argento da pochi intesa»: una lettera, peraltro, che contiene uno schizzo di ritratto di Francesco I, entrato in Bologna, abbozzo attento ai valori formali della fisiogniomica del potere: «Aveva indosso una zamarra de argento e setta e una bereta di veluto negro con uno penachieto negro, una verga in mano; e sotto avea uno cavallo baio scuro fornito de veluto negro e fiochi de oro. La cera è belissima, lo naso longheto, la boca parla e ride, le mane non stano forte: *in summa est facies digna imperio*. È grande più de la commune statura e tuto pieno di forza e vigoria»[98]. Si tenga presente che nella prospettiva di una funzione esemplare delle *imagines*, busti e medaglie erano adeguati allo scopo non meno dei ritratti. Quest'ultimo punto può essere provato nella lettera a Federico Gonzaga («Ex Genua 13 Septembris 1522»), che contiene un passaggio di evidenza palmare sulla – diciamo – interscambiabilità informazionale tra ritratto e medaglia, a ridosso della pubblicazione delle *Illustrium imagines* di Andrea Fulvio (1517): «Quanto ad essornare el loco di V. Ecc. con le imagine

[96] Giovio, *Lettere*, II, pp. 132-133: 132: si tratta della lettera («Di Roma, il 18 di genaro 1549») a Cosimo I de' Medici.

[97] Giovio, *Elogia*, p. 479.

[98] Giovio, *Lettere*, I, pp. 84-85.

de eccellenti capitani de la nazione italica, io ho in Firenza el Sforza e a Roma el conte Carmagnola, quali mandarò in schizo di pittura, e cercarò qualch'altro. Ho visto el magnifico Roberto da Rimini e lo signor Roberto da Sanseverino, quali meritano esservi. Farò la diligenzia d'averli, non avendolo V. Ecc. In medaglia ne ho molti, e se V. Ecc. se risolverà in quali e quanti ne voglia, adiutarò ad ritrovarli»[99].

In senso stretto, la prima testimonianza della raccolta di ritratti è la lettera ad Alfonso I d'Este («Florentiae, secundo Iunii 1521»): lettera che presuppone una richiesta di qualche mese antecedente, che è anche la prima testimonianza della partita doppia, se non della complementarietà, tra la stesura delle *Historiae* e la testura di relazioni entro le quali ha luogo la sollecitazione gioviana dei ritratti: «Non ho ringraziato prima la Ecc.zia Vostra del rarissimo e incomparabile presente del ritratto del Leoniceno, perché io volevo mandare un libro de le *Historiae* a V. Ecc.zia e al prefato Leoniceno per asagio de l'andar mio: qual mando per lo essibitore de la presente»[100].

Quanto il suo sollecitare fosse produttivo si intuisce dalla lettera a Mario Equicola («Ex Florentia, 28 Augusti 1521»), con la richiesta di un ritratto di Battista Mantovano, documento prezioso per più ragioni[101]. In primo luogo per il cospicuo elenco – oltretutto parziale – di letterati dei quali Giovio dichiara di essersi procurato («non sine labore») il ritratto, e che ne comprende sedici: «Pontano, Mirandola

[99] Giovio, *Lettere*, I, pp. 99-100: 100. Dell'opera di Andrea Fulvio si veda l'*editio princeps*: *Illustrium Imagines*, *Imperatorum et illustrium virorum ac mulierum vultus ex antiquis nomismatibus espressi…*, Romae, apud Iacobum Mazochium 1517. Di essa esiste una anastatica: A. Fulvio, *Illustrium imagines*, nota di R. Weiss, edizione curata da R. Peliti, Roma, Stabilimento tipografico Julia, 1967. Su Andrea Fulvio, cfr. R. Weiss, *Andrea Fulvio antiquario romano (c. 1470-1527)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, XXVIII, 1959, pp. 1-44. Esiste su di lui un saggio recente, che però non ho visto: D. Cristofari, *Andrea Fulvio da Palestrina: umanista e antiquario del primo Cinquecento*, Palestrina, ITL, 1997. Per una cursoria esplorazione della tradizione cinquecentesca relativa alle 'immagini degli uomini illustri', della quale l'opera del Fulvio costituisce l'archetipo, si veda, dopo accenni in Haskell, *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato* cit., p. 28, anche Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII* cit., pp. 26, 28. Price Zimmermann, *Paolo Giovio* cit., p. 207, ne pone in risalto il carattere di antecedente degli *Elogia* gioviani.

[100] Giovio, *Lettere*, I, pp. 88-89.

[101] Giovio, *Lettere*, I, p. 92.

(cioè Giovanni Pico), Poliziano, Ficino, Ermolao, Sabellico, Achillini e molti altri, come Dante, Petrarca, Boccaccio, Aretino (cioè Leonardo Bruni) Battista Alberti, Poggio, Argiropulo, Savonarola, Marullo, e simili», ciò che – unito alla dichiarazione di averne molti altri – indirettamente conferma che l'avvio della raccolta risaliva ad alcuni anni prima, in secondo luogo perché si avverte già operante il criterio di raccolta dei ritratti di letterati, che ai ritratti dei defunti (ha raccolto «tabellae plurimae», ma mancano «defunctorum nonnullae») intende iniziare ad affiancare i ritratti dei viventi («Restat ut viventium, ut coepi, aliquas conquiram»), da ultimo perché dichiara la sede destinata ad accoglierli, ed è la sua stanza dedicata a Mercurio e Pallade («cubiculum mercuriale atque Palladium»), forse nel palazzo della Cancelleria[102].

La raccolta di queste «vere immagini di illustri uomini di lettere», della quale ha da tempo («iampridem») avvertito un intenso desiderio non immeritevole di lode («animo meo libido haud illaudabilis») possiede ai suoi occhi un valore eticamente paradigmatico, così che «tramite l'emulazione del loro esempio gli onesti tra i mortali possano essere infiammati dalla ambizione di gloria» («ut boni mortales eorum exemplo ad virtutes aemulatione gloriae accenderentur»).

Ma l'entusiasmo di Giovio non era circoscritto ai ritratti dei letterati, indirizzandosi presto ai sovrani e agli uomini d'arme. Con ammiccamento, che presuppone una qualche sorta di indulgente complicità, Giovio scrive a Gian Matteo Giberti («Da Fiorenza, a dì 18 di marzo 1522»): «V. S. sa che io pecco in questi ritratti», parole lasciate cadere dopo avergli avanzato una modesta (si fa per dire) richiesta: «Vorrei da Messer Raffaello de' Medici, per efficace mezzo di V.S., un ritratto in tela della Cesarea Maestà, grande di naturale, e che assomigliasse più che 'l vostro Cardinale di cera fatto per le Convertite», aggiungendo maliziosamente: «E fate di grazia che non sia manco bello di quello del Re Francesco, il quale m'ha promesso di mandare il cardinal di Lorena»[103]. Molti dei ritratti, infatti, Giovio li ottenne sollecitandoli – *gratis et amore* – direttamente a patroni, personaggi influenti o amici artisti: per altri dovette acquistarli, provando quel medesimo «dolore di borsa» di cui si dichiarò affetto edificando il Museo. Seguire la frenesia postulatoria di Giovio, da

[102] Price Zimmermann, *Paolo Giovio* cit., p. 337 nota 117.

[103] Giovio, *Lettere*, I, pp. 92-94.

questo punto in poi, equivarrebbe quasi ad attraversare l'intero epistolario e qui, dunque, ci fermiamo. Piuttosto val la pena di riflettere, con Linda Klinger, su quella stanza di Mercurio e Pallade, in forza della quale si può ipotizzare che «almeno in parte, quindi, i dipinti furono inizialmente raccolti in uno studiòlo»[104]. Su questo spazio culturale ho già citato l'eccellente volume, autentica articolazione della ricerca, di Wolfgang Liebenwein[105], e peraltro sarebbe interessante soffermarsi sui presupposti classici (con propaggini quattro e cinquecentesche) di quella *iunctura* singolare, *cubiculum mercuriale atque palladium*. Come s'è visto sopra, quando Giovio fonderà il Museo di Borgovico, ricorrerà nuovamente alla coppia «Mercurio e Pallade», ma tuttavia scindendola: la piccola, ma fornita biblioteca contigua alla sala del Museo (N) sarà dedicata a Mercurio, mentre dedicata a Minerva sarà una stanzetta (O), adiacente al Museo, destinata allo studio e alla scrittura. Sulla presenza dei ritratti nello studiolo non mi sembra il caso di insistere, oltre il passo di Plinio il vecchio (*Naturalis historia*, 35, 2, 9-10) sulle immagini in biblioteca, a produrre autori antichi – ad esempio, Cicerone (*ad Att.*, I, 8, 2) e Svetonio (*Tiberius*, 70) – che tematizzano il ricorso ad *imagines* per illustrare un ambiente dededicato allo studio. È un dato che, dopo gli studioli di Federico da Montefeltro e di Isabella d'Este, rientra ormai nell'orizzonte del primo Cinquecento, sì che figura perfino nell'esegesi di autori antichi che non vi indugiano esplicitamente, come si vede in un passo, segnalato da Linda Klinger[106], del commento a Vitruvio di Cesare Cesariano: «Questi (*imagines*) erano *non solum* con littere ma con pitture e sculpture» con funzione commemorativa, ma anche di stimolo alla virtù. È ben vero che, per l'occasionalità dell'acquisizione, difficilmente agli inizi la raccolta gioviana poteva corrispondere ad un programma comparabile, ad esempio, con quello di Federico da Montefeltro. La cosa più interessante è però notare che la richiesta avanzata da Giovio a Equicola, che cioè il dipinto di Battista Man-

---

104 Klinger, *Introduzione* a P. Iovii *Opera*, vol. X: *Iconographia* cit., (in stampa): ringrazio il prof. Sergio Lazzarini, della Commissione per l'Edizione Nazionale, per avermi consentito di prendere visione di questo testo breve, ma denso.

105 Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale* cit., pp. 117, 188 nota 141.

106 Klinger, *Introduzione* cit., in riferimento a C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione De architectura libri dece*…, Como, Gotardo da Ponte 1521, lib. 6, cap. 4, p. lxxxxviii *v*.

tovano fosse «in linteo sesquipedali», se da un lato potrebbe presupporre una collocazione in uno spazio definito e limitante, per l'altro sembra piuttosto lasciare intravvedere in Giovio l'idea che la collezione dovesse essere coerente.

Giovio ha anche fruito di un autentico colpo di fortuna quando Giulio Romano gli donò tutte le copie, otto, che Raffaello aveva fatto eseguire dai suoi allievi riproducendo affreschi quattrocenteschi dipinti dal Bramantino nella Stanza di Eliodoro, prima che questi venissero cancellati[107]. Su questo punto v'è la testimonianza di Vasari[108]: «[Il Bramantino] aveva fatto secondo che ho sentito ragionare, alcune teste di naturale sì belle e sì ben condotte, che la sola parola mancava a dar loro la vità. Delle quali teste ne sono assai venute in luce perché Raffaello da Urbino le fece ritrarre, per avere l'effigie di coloro che tutti furono gran personaggi: perché fra essi erano Niccolò Fortebraccio, Carlo VII re di Francia, Antonio Colonna principe di Salerno, Francesco Carmignuola, Giovanni Vitellesco, Bessarione Cardinale, Francesco Spinola, Battista da Canneto; i quali ritratti furono dati al Giovio da Giulio Romano, discepolo ed erede di Raffaello da Urbino, e dal Giovio posti nel suo Museo».

Peraltro, è ancora lo stesso Vasari ad informarci che Giovio fece direttamente eseguire copie di ritratti di personaggi illustri prima che, sotto Paolo III, venissero distrutti gli affreschi dell'Angelico a Roma, nella cappella del Sacramento. Le copie da affreschi e da ritratti erano probabilmente, in base a quanto è suggerito dall'epistolario, il nucleo più consistente della raccolta gioviana: analogamente egli fece dipingere ritratti prendendo a modello un ampio ventaglio di documenti iconografici, quali busti, rilievi funerari, medaglie o monete.

Decisamente fortunata anche la riproduzione della serie di undici ritratti di sultani ottomani. A margine delle operazioni militari dell'assedio di Nizza del 1543, Virginio dell'Anguillara, un gentiluomo italiano della famiglia degli Orsini, in cambio di un suo ricco dono ottenne a Marsiglia dal corsaro Khayr al-Din, detto il Barbarossa, ammiraglio della flotta ottomana, undici tavolette con ritratti di sultani, che il Cardinale Alessandro Farnese si fece prestare per riprodurre, e

[107] Gianoncelli, *L'antico Museo di Paolo Giovio in Borgovico* cit., pp. 8-9, rimandando a Fossati, *Il Museo Gioviano* cit., p. 9.

[108] Vasari, *Le Vite* cit., II, p. 492.

da questa copia Giovio ne fece approntare una seconda serie per la propria collezione[109].

Una grande maggioranza dei ritratti che figuravano nella collezione del Museo era costituita da copie di originali di scarsa qualità o eseguite da pittori di modesta originalità artistica. È fuori dubbio che l'indifferenza gioviana verso l'avere a tutti i costi degli originali, indifferenza singolare se egli fosse un collezionista in senso moderno, sia radicata nella sua concezione del ritratto come corrispettivo visivo dell'immagine biografica, nella sua decisa opzione per l'oggettività del dipinto. Tuttavia non si può dire che fossero pochi gli originali accolti nella collezione, e tra di essi alcuni di straordinario valore: ad esempio «i ritratti di Tiziano del cardinale Ippolito de' Medici "abbigliato all'ungaresca", di Francesco Maria della Rovere duca di Urbino, di Daniele Barbaro, del doge Andrea Gritti, di Vincenzo Cappello e, forse, dell'Aretino. Dal Bronzino riuscì ad ottenere l'Andrea Doria e una replica del Cosimo I de' Medici»[110]. E – come ancora osserva De Vecchi – «la predilezione del Giovio per i ritratti di Tiziano, testimoniata dal numero relativamente alto di originali in suo possesso, indica comunque la sua capacità di cogliere il carattere particolare delle immagini tizianesche e la possibilità che esse offrivano di essere lette "come metafora e come storia"»[111].

Quanto alla consistenza quantitativa, la collezione constava di più di quattrocento ritratti (413 secondo il primo regesto pubblicato da Bruno Fasola nel 1985)[112], in larghissima misura di soggetti maschili, con ampia rappresentanza – in Giovio perfino scontata – delle diverse nazioni, e collocabili su di un arco temporale dall'antichità classica alla metà del Cinquecento, con particolare considerazione verso il periodo che si svolge dal XII al XVI secolo.

Comunque si ipotizzi un possibile ordinamento della 'galerìa' entro le stanze del Museo gioviano (è improbabile, ad esempio, che le quat-

---

[109] Cfr. Giovio, *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, II, 14 (*Elogia*, p. 311) sulla donazione di Barbarossa, nonché G. Le Thiec, *L'entrée des Grands Turcs dans le* Museo *de Paolo Giovio*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», CIV, 2, 1992, pp. 781-830.

[110] De Vecchi, *Il Museo Gioviano e le* verae imagines *degli uomini illustri* cit., p. 89.

[111] *Ibidem*, p. 91.

[112] B. Fasola, *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* cit., pp. 169-180.

tro classi riflesse nel progetto degli *Elogia*, ovvero letterati defunti, letterati viventi, artisti, Pontefici, Re e Capitani di eserciti, fossero mantenute in assetto unitario nella collocazione fisica entro le sale) occorre constatare che la acquisizione di ritratti non si interruppe con la sostanziale ultimazione dei lavori nel 1543, sì che noi possediamo elenchi di ritratti spediti a Como in più riprese da Giovio negli anni 1547-1549, elenchi conservati in un manoscritto della Biblioteca Comunale di Como (Ms. *Sup.* 2.2.42)[113]. Dunque è un falso problema chiedersi come i più di quattrocento ritratti della collezione gioviana potessero essere organizzati e ripartiti nelle sale del Museo perché, a rigore, potrebbe darsi che non si sia mai data l'eventualità che tutti i ritratti fossero in condizione di essere ospitati contemporaneamente. In ogni caso è attestato che, a tale scopo, si prestarono anche le due case di famiglia fatte restaurare da Paolo contemporaneamente alla edificazione del Museo.

A partire da questo tempo, come scrive Vasari[114] «non solamente le stanze de' principi, ma quelle di molti privati si vanno adornando de' ritratti o d'uno o d'altro di detti uomini illustri, secondo le patrie, famiglie ed affezione di ciascuno», anche per effetto della crescente, e quasi leggendaria, notorietà della collezione gioviana. È il caso, ad esempio, della collezione di ritratti di Marco Mantova Benavides (1489-1582), professore di diritto a Padova, che raccolse nel suo palazzo patavino circa novanta ritratti, che in una discreta misura rappresentavano immagini di giuristi: probabilmente Benavides lo raccolse mentre stava elaborando la sua *Epitome virorum illustrium*, una raccolta di notizie biografiche sulla vita di 232 illustri giuristi[115]. Per il prestigio di cui godeva, tuttavia, la raccolta di Giovio esercitò una incidenza modellizzante soprattutto sui progetti di costituzione di gallerie universali da parte di alcune case regnanti. Fu copiata cinque volte[116] in meno di sessant'anni: (i) Cosimo de' Medici inviò,

---

[113] B. Fasola, *Altri elenchi di ritratti gioviani*, in «Periodico della Società Storica Comense», LIV, 1990, 245-250.

[114] G. Vasari, *Le Vite* cit., VII, p. 609.

[115] Su Marco Mantova Benavides la ricerca è in movimento: per una bibliografia recente cfr. alcune indicazioni in L. Michelacci, *Giovio in Parnaso. Tra collezionismo di forme e storia universale*, Bologna, Il Mulino 2004, p. 109 nota 31.

[116] In riferimento a queste raccolte si vedano i seguenti lavori repertoriali: (i) *Gli Uffizi. catalogo generale*, Firenze, Centro Di 1979; (ii) *Discorso di Alessandro Lamo*

nel 1552, presso il Museo Cristofano dall'Altissimo con l'incarico di copiarne i ritratti (in circa quattro anni Cristofano realizzò circa duecento copie, lamentandosi spesso della qualità degli originali); (ii) più o meno nello stesso periodo, Ippolita Gonzaga affidò un analogo compito a Bernardino Campi; (iii) non un principe, ma un editore eterodosso di Basilea, il lucchese Pietro Perna, affidò intorno al 1570 a Tobias Stimmer il compito di realizzare delle incisioni su disegni tratti dalle immagini raccolte nel Museo gioviano per le prime edizione illustrate apparse, appunto, a Basilea nel 1575, gli *Elogia* degli uomini d'armi, e nel 1577, gli *Elogia* dei letterati, rispettivamente con 28 immagini di capitani e 62 immagini di uomini di lettere; (iv) nell'ottobre del 1579, Ferdinando, arciduca d'Austria, ottenne che fosse concesso a pittori da lui inviati di eseguire copie dei ritratti del Museo, destinati ad essere accolti nel castello di Ambras; (v) simile richiesta fu rivolta agli eredi di Giovio nel 1619, quando ormai ciò che restava del Museo era andato distrutto, dal cardinale Federico Borromeo, che incaricò Girolamo Borsieri di curare l'esecuzione delle copie dei ritratti allora conservati presso le dimore comasche degli eredi Giovio e che avrebbero trovato posto nella Biblioteca Ambrosiana[117]. Sulla natura della collezione, tanto basti: resta da dire della sua matrice culturale. Ritengo sia generico, per quanto del tutto non inesatto, rilevare il carattere pedagogico della collezione, il suo esse-

intorno alla scoltura, et Pittura, dove ragiona della Vita & Opere in molti luoghi, & à diversi Prencipi, & Personaggi fatte dall'Eccell. & Nobile m. Bernardino Campo Pittore Cremonese, In Cremona, appresso Christoforo Draconi 1584, p. 53; (iii) F. Thöne, *Tobias Stimmer. Handzeichnungen*, Freiburg, Urban Verlag 1936; M. Bendel, *Tobias Stimmer. Leben und Werke*, Zurich, Atlantis 1940; P. Tanner, *Paolo Giovio, Pietro Perna, Tobias Stimmer und ihre Porträtwerke*, in *Spätrenaissance am Oberrhein. Tobias Stimmer (1539-1584): Austellung im Kunstmuseum, Basel 23 September-4 Dezember 1984*, Basel, Kunstmuseum 1984, pp. 223-239; (iv) F. Kenner, *Die Portratsammlung des Erzherzogs Ferdinando von Tirol*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XIV, 1893, pp. 37-150; 15, 1894, pp. 147-259; 17, 1896, pp. 101-274; 18, 1897, pp. 135-261; 19, 1898, pp. 6-146; K. Schütz, *Die Porträtsammlung Erzherzogs Ferdinand von Tirol und ihr Verhältnis zu Paolo Giovio. Ein Bericht zur Forshungslage*, in «Il ritratto antico illustrato», I, 1983, pp. 54-61; (v) C. Marcora, *Ritratti conservati all'Ambrosiana copiati dal Museo Giovio di Como*, in «Periodico della Società Storica Comense», XLVIII, 1981, pp. 91-122.

[117] Per alcune più recenti indicazioni bibliografiche su Stimmer, cfr. Michelacci, *Giovio in Parnaso* cit., p. 133 nota 82.

re preordinata come stimolo all'emulazione. In realtà la collezione di Giovio in tanto si distacca dalle raccolte coeve, rappresentazioni idealizzate o immaginarie, in quanto il suo presupposto è la ricerca di una esatta somiglianza. Dunque, anche se «l'idea di una galleria universale di uomini illustri, svincolata dal principio della scelta e della presentazione di "exempla" di particolari virtù, non fu probabilmente estranea alla cultura del Quattrocento»[118], ed anche se – come aggiunge Zimmermann – risente dell'approccio più filologico all'archeologia che si faceva strada nella Roma dei primi lustri del Cinquecento, tuttavia una insistenza così forte, da parte del committente, sul realismo rappresentativo impone un approfondimento.

La chiave dell'interesse di Giovio per le *verae imagines* è nella sua identità di storico: ma non già – come è parso – nell'idea della storia come opera di individualità d'eccezione, sì che indagando la loro personalità si possa scoprire il movente segreto di ogni accadere, bensì in quella che oggi definiremmo la nozione stessa di oggettività, ed in quelli che egli considerava, se non criteri, perlomeno strumenti di accertamento della verità. Sul piano metodologico Giovio non si discosta dalle posizioni del lucianeo *De conscribenda historia*, incardinato intorno all'idea che «la storia non riesce a tollerare la menzogna neanche in piccolissime dosi» (cap. 7), sì che dunque è in lui fortissima l'aspirazione all'obiettività («L'Istoria ha la luce della verità, e per questo è la maestra della vita dell'uomo»), anche se – ed è il 'rovescio' dell'assunto – essa è in lui temperata dalla coscienza di quanto sia ottimistica la convinzione di Luciano che dal racconto storiografico debba risultare «come effettivamente sono andate le cose», perché questo è «l'unico compito dello storico». Al contrario Giovio, che pur se ne avvale sistematicamente, sa che anche le testimonianze oculari ingannano, che esse discordano dal racconto degli storici, e gli storici tra loro. Attraverso Luciano, intendo dire, Giovio attinge al canone tucidideo: e proprio da Tucidide, che l'aveva elevata a consapevolezza metodologica, Giovio deriva la nozione della necessità, ma insieme della difficoltà, dell'accertamento 'oggettivo' dei fatti, e «l'idea che l'oggettività della storia non è spontaneamente data, ma è frutto dell'attiva e laboriosa indagine dello storico»[119], sì che è

[118] De Vecchi, *Il Museo gioviano e le* verae imagines *degli uomini illustri* cit., p. 90. Cfr. Zimmermann, *Paolo Giovio*, cit., p. 160.

[119] Sul tema, rilevantissimo, dell'incidenza di Luciano in Giovio, cfr. M. Völkel, *Die Wahrheit zeigt viele Gesichter. Der Historiker, Sammler und Satiriker Paolo Giovio*

inevitabile concluderne che «per quanto grande sia il rigore di tale indagine, essa non sfocia direttamente alla certezza»[120].

E poiché ritiene che la storia debba essere radicata nell'effettivo spazio dell'operare politico-militare, una storia dei suoi tempi non poteva non coincidere con una storia universale (sia o non sia fondata l'ipotesi di Thomas F. Mayer che riconduce a Polibio tale prospettiva gioviana)[121], e integrata dalla corografia: un ampliamento del quadro che è in Giovio struttura originaria della sua impostazione storiografica (lo prova il libro VIII delle *Historiae*, il più antico), poiché è il riflesso della precoce ed esatta comprensione di una accresciuta complessità nei rapporti tra i grandi Stati occidentali e gli Stati ed imperi d'Oriente e di fuori d'Europa. Tutto ciò dilatava in modo disperante le difficoltà tradizionali dello storico, e di questo Giovio era orgogliosamente consapevole: come scrive nella lettera a Lelio Torelli («Dal Museo [luglio-agosto] 1550»), «da 1400 anni in qua non ci è stato alcuno di sì gagliardo ingegno ch'abbia osato interprendere di scrivere l'istoria de' suoi tempi, universale per tutto 'l mondo attaccandole ancor le frange della corografia, specchio necessario a chi vuol vedere e chiarirsi dell'*ubi*, *quomodo*, *quando* delle cose fatte»[122]; rivendicando tale priorità, tace le *Decades* di Flavio Biondo, ma, nel merito della sua affermazione, chi potrebbe dargli torto? Nell'insaziabile interesse di Giovio verso tutti i popoli, verso quello che si direbbe oggi l''altro' geografico-etnografico[123], si rifletteva in parte lo spirito più libero e spregiudicato della prima metà del Cinquecento, che informa di sé il significato della sua storia universale: e si è opportunamente soste-

(1486-1552) und sein Porträt Roms in der Hochrenaissance (Vörträge der Aeneas-Silvius-Stiftung an der Universität Basel), Basel, Schwabe 1999, pp. 5-53; qualche osservazione in F. Minonzio, *«In mano de messer Evento, unico chiaritore della fortuna». Nuove prospettive nelle ricerche gioviane: bilancio di un decennio*, in «Periodico della Società Storica Comense», LXIV, 2002 (ma 2005), pp. 5-108: 71.

[120] Su questo punto si veda ancora Minonzio, *«In mano de messer Evento, unico chiaritore della fortuna»* cit., pp. 5-108.

[121] Su Polibio in Giovio cfr. T.F. Mayer, *Reginald Pole in Paolo Giovio's Descriptio: A Strategy for Reconversion*, in «The Sixteenth Century Journal», vol. XVI, 4, 1985, pp. 431-450: 439 e nota 35; Price Zimmermann, *Paolo Giovio* cit., pp. 25, 32, 256, 267-268, 365 nota 37.

[122] Giovio, *Lettere*, II, pp. 166-168: 166.

[123] Minonzio, *Studi gioviani* cit., II, pp. 295-297.

nuto (Zimmermann) che un felice compendio visivo di essa potrebbe essere l'ansiosa indicazione del motto dell'imperatore Carlo V, *Plus ultra* («Più oltre»), che nella impresa si dispiegava al di sopra delle colonne d'Ercole.

E tra i suoi strumenti di storico, l'informazione scrupolosa raccolta sulla base di una vasta rete di relazioni diplomatiche e politiche, oppure il riconoscimento del valore della testimonianza oculare, la cui veridicità era riscontrata attraverso 'interviste' adibite al controllo incrociato, trova una collocazione anche l'utilizzo puntiglioso del ritratto. In un Museo concepito come *templum virtutis*, la raccolta dei ritratti degli uomini illustri si è configurata come operazione storiografica, il cui contenuto di informazione si fondava sulla veridicità dell'immagine, ed in questo consisteva la principale differenza rispetto a collezioni quale quella di Isabella d'Este.

Indubbiamente il passaggio dalle fantasiose effigi delle cronache dell'ultimo Quattrocento alle esigenza di avvalersi di *verae imagines* fu un processo favorito dalla pubblicazione delle raccolte numismatiche, innanzitutto le *Illustrium imagines imperatorum et illustrium virorum ac mulierum vultus ex antiquis numismatibus expressi* di Andrea Fulvio apparsi nel 1517[124]. Che ciò sia vero è dimostrato da una lettera che Giovio scrisse nel 1548 a Doni («Di Roma, alli 14 di settembre 1548) per ringraziarlo dell'invio del libro delle *Medaglie*, omaggio che offrì lo spunto per caldeggiare una edizione degli *Elogia* illustrata con incisioni che riproducessero i ritratti del Museo: «Ebbi la vostra lettera con la mostra del libro delle Medaglie, le quali mi sono piaciute sommamente; e non posso finire d'ammirare e lodare l'ingegno vostro, inventore ogni dì di qualche bella impresa. Vi essorto a proseguirla, certificandovi che da cose simili non potrete se non cavar onore grande, e utile; e volesse Dio che di questa maniera si potessero intagliare tutte le imagini ch'io tengo al Museo, o almanco quelle de gl'uomini famosi in guerra, a i quali ho cominciato far gli Elogii, e anderanno presto a stampa. [...] Il che quando succedesse non credarei che da gl'antichi in qua fosse uscito il più vago libretto»[125]. Progetto non realizzato negli *Elogia* degli uomini d'arme del 1551, ma del quale si può considerare un succedaneo l'edizione parigina (Lutetiae, Ex officina Roberti Stephani 1549) delle *Vitae* dei dodici Visconti, in

[124] Fulvio, *Illustrium imagines* cit.

[125] Giovio, *Lettere*, II, p. 127.

cui l'illustrazione è proposta come *vera effigies*, con indicazione della fonte iconografica[126].

Ma l'interesse di uno storico come Giovio non andava alla mera integrazione documentaria, resa possibile dalle accurate raccolte numismatiche. Il ritratto è storiograficamente eloquente perché nei tratti del volto rilucono gli attributi intellettuali, che sono anch'esse forze operanti nella storia, e di esse il ritratto è capace di fornire una sintesi veritiera a patto che il ritratto corrisponda al vero; cosa che Giovio, in una cruciale lettera («Di Roma, il 18 di genaro 1549») a Cosimo I de' Medici, era convinto di poter dimostrare: «[sono] veri e fidelmente ricavati dalli originali loro, io citarò in testimonianza li lochi donde li ho cavati, acciò possi (chi di questo si vorrà chiarire) andare a vederli»[127]. Dunque le immagini sono strumenti della conoscenza storica, quando e se sono veritiere: e se sono veritiere, estendono la comprensione della sfera del comportamento umano.

Ma il tema dell'interesse gioviano per le *verae imagines* ha un ulteriore aspetto. Si può convenire con Eric Cochrane[128] che uno dei principali, anche se forse non il principale, ostacolo ad una ricezione favorevole dell'opera di Giovio sia consistito «nella confusione implicita nella storiografia umanistica, tra il ruolo dello storico come colui che registra i fatti, e il suo ruolo come colui che dispensa la fama», ovvero, parafrasando, tra colui che pone a disposizione i dati per valutare se vi sia stata virtù, e colui che apre alla virtù una via per sottrarsi al tempo. Probabilmente, Giovio fece assai poco per dissipare tale confusione[129], anche se va detto che nel Museo, costruzione

---

[126] P. Giovio, *Vitae duodecim Vicecomitum*, Lutetiae, Ex officina Roberti Stephani 1549: mette conto di avvertire che sotto le illustrazioni di Geoffroy de Tory si trovano didascalie che attingono dati all'ultima parte della biografia, e quasi sempre sono informazioni relative alla presenza di effigi presso residenze, pubbliche o private, e luoghi di culto. Sulle xilografie dell'edizione Estienne si veda M. Hagelstange, *Eine Folge von Holzschnitt-porträts der Visconti von Mailand*, in «Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum», 1904, pp. 85-100; Rave, *Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus* cit., pp. 139-141; da ultimo si veda Casini, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII* cit., pp. 57-62, che fondatamente denuncia la scarsità di indagini su questi ritratti.

[127] Giovio, *Lettere*, II, pp. 132-133.

[128] E. Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press 1979, pp. 366-376.

[129] Price Zimmermann, *Paolo Giovio* cit., p. 266.

retorica ma non ingannevole, Giovio tenta in un certo senso di limitarne gli effetti fondando la fama sulla virtù.

Ciò doveva essere percepibile anche dai fruitori del Museo, poiché la virtù è terreno condiviso tra l'umanità comune e gli uomini illustri, affinché «tramite l'emulazione del loro esempio, gli onesti tra i mortali possano essere infiammati dalla ambizione di gloria». Una ambizione che, con circolarità virtuosa, si tradurrà in uno sforzo di creazione con il quale le generazioni future possano colloquiare, e che già nel presente destituisce di valore le convulsioni di una congiunturale notorietà. Come Giovio scrive a Vasari («Da Roma, 27 Novembre 1546») sulle *Vite* di quest'ultimo: «Voi attenderete al vostro libro, e io mi offerisco revisore e vi so dire che sarà eterno. – Fatte mò voi, Signor Duca, – poi che altro non c'è che campare doppo la morte»[130].

Motivo fors'anche *tritum in scholis*, ma nel quale risuona qui un accento nuovo, l'idea che il centro di una vita degna d'essere vissuta è fuori da 'questo' nulla («altro non c'è»), e dunque nemmeno si deve considerare gloria, quel prestigio esteriore quasi estorto ai contemporanei, incapace di mutarsi nel pubblico onore che si tributa alla virtù. Giovio lo dice benissimo quando, negli *Elogia* dei letterati, a questo «campare doppo la morte» contrappone statue e pitture trascurate, non senza vergogna, persino presso i parenti: «Desiderantur autem a nobis multorum imagines qui praeclara, quum iam pridem obierint, scriptorum testificatione ingeniorum suorum effigies famae consecrarunt. Frustra enim eas vel diligentissima vestigatione perquisivimus, sic tamen ut minime desperemus viros elegantes huic onesto voto humaniter suffragaturos. Alii enim aut statuas aut picturas publicis aut privatis in locis ostendent, aut turpiter apud propinquos neglectas aut occultatas indicabunt. Quid enim in toto nobilis officii genere honestius esse poterit, quam in Musaeum, quo publicus virtutis honos ad exemplum et voluptatem continetur, exoptatas imagines liberali pietate contulisse?»[131].

Molteplici sarebbero gli aspetti interessanti da approfondire in questa sede. Ad esempio di assoluto rilievo metodologico è il tentativo

---

[130] Giovio, *Lettere*, II, p. 55. Si veda anche la lettera («Di Fiorenza, il 3 d'ottobre 1551») a Galeazzo Florimonte (*Lettere*, II, pp. 204-206: 206): «E alla barba di papa Paolo mi fiorisce in capo ancora la memoria viva, laudato Dio, e se bene le gambe sono stroppiate; e spero vivere un pezzo dopo la morte con lode e onesto piacer di color che leggeranno le vigilie mie».

[131] Giovio, *Elogia*, p. 127.

di ricostruzione della collezione di ritratti a partire dagli elenchi a vario titolo tramandati, oggetto – a livelli assai differenti di approfondimento – di alcuni brevi interventi di Bruno Fasola e della tesi di Linda Klinger[132]. Sarebbe interessante in particolare valutare come, nell'edizione *in fieri*, e che si spera prossima, dell'*Iconographia* gioviana sia stato proposto, tema delicatissimo, lo stemma degli elenchi di ritratti, differenti per tipologia, datazione ed affidabilità. Né meno evidente è la portata conoscitiva, per quanto attiene alla collezione gioviana nel suo complesso, di microscopie centrate su singoli ritratti tramandati, quando esse sono condotte con totale padronanza degli indizi, ancorché tenui, che Giovio ha disseminato tra l'epistolario, gli *Elogia* ed altre opere pubblicate.

Lo esemplifica il saggio che Robert Simon dedicò, circa vent'anni fa, alla versione posseduta da Giovio del ritratto che Bronzino fece di Cosimo I de' Medici, versione di mano del Bronzino stesso, datato da Simon all'estate del 1543, e probabilmente dono di Cosimo a Giovio[133]. Un ritratto, che forse nel Museo trovò collocazione nella Sala dell'Onore, dedicata al Duca e decorata con le sue imprese, ma anche un ritratto che compendia in forma cifrata aspetti dell'ideologia medicea che passi di Giovio aiutano ad interpretare. La più importante aggiunta del ritratto gioviano rispetto a versioni sicuramente precedenti è infatti l'uso del broncone mediceo, l'albero rotto con un ramo di lauro fiorito, adattamento di una impresa specifica di Cosimo I, a significare che «se bene era stata levata la vita al duca Alessandro, non mancava un altro ramo d'oro nella medesima stirpe»[134]: «un senso di instabilità dinastica persisteva, evidentemente, quando il ritratto a tre quarti fu dipinto. Ma non molto dopo il broncone come impresa del duca sparì, a indicazione della sua nuova potenza e sicurezza», sostituito da un ramo d'olivo, a compendiare la volontà di Cosimo di presentarsi come uomo di pace.

Altri hanno seguito vie diverse, come Guy Le Thiec[135], in un saggio del 1992 sull'ingresso nel Museo gioviano della serie, conservataci, de-

[132] Fasola, *Per un nuovo catalogo della collezione gioviana* cit., pp. 169-180; Id., *Altri elenchi di ritratti giovani* cit.; Klinger, *Introduzione* cit.

[133] R.B. Simon, *Il ritratto di Cosimo I nel Museo gioviano*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* cit., pp. 183-195.

[134] Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose* cit., p. 390.

[135] G. Le Thiec, *L'entrée des Grands Turcs dans le* Museo *de Paolo Giovio*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», CIV, 1992, pp. 781-830.

gli undici ritratti di sultani ottomani, di cui si conosce la provenienza – come s'è detto poc'anzi – ma dei quali è stata a lungo imprecisata l'identità, con incertezze perfino relative al loro numero. Un lavoro, quello di Le Thiec, carico di suggestioni interpretative allora desuete, quali il rilievo della matrice fisiognomica dello sguardo gioviano riflesso nella scrittura degli *Elogia*, più vistoso in quelli degli uomini d'arme, di preferenza localizzato nelle porzioni introduttiva del profilo biografico che – esplicitamente o meno – rimandano ad aspetti figurativi dei singoli ritratti: Sonia Maffei ha schedato tali sezioni nel suo volume antologico *Scritti d'arte. Lessico ed ecfrasi*, e il lessico impegnato da Giovio nella connessione ecfrastica tra ritratto ed *elogium* è oggetto della sua relazione odierna[136]. Tuttavia vi sono – a parer mio – aspetti, nel saggio di Le Thiec, che rischiano di vanificarne la proficuità dell'analisi. Quando egli si chiede, non senza stupore, come un vescovo del Cinquecento abbia potuto fare posto nella sua collezione a ritratti di 'infedeli', ad essere erronea è la prospettiva, che muove da un giudizio ossificato, su Giovio e sui tempi in cui vive Giovio, e certo contraddetto dai testi gioviani. Giovio è tutto fuorché vincolato all'ortodossia, interiormente e nelle scelte della vita esteriore, poiché serba su ogni questione (comprese quelle della vita religiosa) una autonomia di giudizio ed una franchezza di parola che è il portato più vistoso della formazione filosofica e medica ricevuta tra Padova e Pavia, nella quale spicca l'apporto di Pomponazzi, ma tutt'altro che trascurabile è l'acuminata disciplina aristotelica di Alessandro Achillini e Marcantonio della Torre. Una educazione razionalistica, che spiega, ad esempio, come Giovio potesse 'peccare in Luciano' e sviluppare un poco vistoso, ma coerente erasmismo, nutrito di motivi anti-teologici e anti-intellettualistici, e tutto ciò rende conto della posizione filo-spirituale maturata tra la fine degli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta e delle stesse spregiudicate aperture di rapporti in direzioni eterodosse. Ma in questo lavoro mi sembra erronea soprattutto l'individuazione dei presupposti medico-naturalistici delle posizioni fisiognomiche di Giovio[137]. Non

[136] Cfr. l'Appendice I (*Da 'Elogia virorum bellica virtute illustrium'*) in Giovio, *Scritti d'arte* cit., pp. 311-330. Si veda inoltre, in questa stessa sede, la relazione di Sonia Maffei, *«Scultor di sensi e non miniator di vocaboli». Alcune considerazioni sul rapporto tra Giovio e Plinio il Vecchio*.

[137] Le Thiec, *L'entrée des Grands Turcs dans le* Museo *de Paolo Giovio* cit.: ho discusso tali impostazioni, a parer mio, erronee circa le matrici culturali della fisiognomica in Giovio in Minonzio, *«In mano de messer Evento, unico chiaritore della fortuna»* cit., in particolare pp. 32-44.

pare sensato ipotizzare, solo in nome della connessione patavina, quale fonte gioviana il raro, trecentesco *Liber compilationis physionomiae* di Pietro d'Abano, e trascurare invece uno scritto di cui è documentata la conoscenza diretta da parte di Giovio, la *Quaestio de subiecto physiognomiae et chiromantiae* del suo maestro Achillini, premessa metodologica all'*Anastasis* (1504) del Cocles cui è anteposta (*luculentum prohemium*, come scrive Giovio nell'elogio di Cocles), e che è peraltro strettamente funzionale all'altra *Quaestio de subiecto medicinae* del filosofo bolognese, *quaestio* che Giovio, nelle giovanili (1508) e tuttora inedite *Noctes*, mostra di avere tenuto presente[138]. Peraltro, a guardare le date, e considerando il carattere replicante di buona parte della tradizione fisiognomica, non si può nemmeno escludere che Giovio abbia visto la prima edizione, edita a Lione presso Jean de Tournes nel 1549, a cura di Antoine du Moulin, del *De physiognomonia liber* di anonimo del IV secolo d.C., l'unico trattato latino di fisiognomica a noi pervenuto[139]. Analogamente, sembra arduo citare l'incidenza

---

[138] Minonzio, *Studi gioviani* cit., II, pp. 483-492, per un riscontro tra la *Quaestio de subiecto medicinae* di Alessandro Achillini e le *Noctes* di Giovio; ma cfr. *ibidem*, pp. 477-482, per una più rapida delineazione della *Quaestio de subiecto physionomiae et chiromantiae* dell'aristotelico bolognese, e pp. 460-466, per una ricognizione dell'*Anastasis* diel Cocles: su queste operette fisiognomiche, strettamente connesse nell'ideazione così come nell'obiettività bibliografica, resta imprescindibile il saggio di P. Zambelli, *Aut diabolus aut Achillinus. Fisionomia, astrologia e demonologia nel metodo di un aristotelico*, in «Rinascimento», s. II, XVIII, 1978, pp. 59-86; il saggio è centrato sulla *Quaestio de subiecto physionomiae et chiromantiae* (Bononiae, Ioannes Antonius de Benedictis, 1503) di Alessandro Achillini, ma poiché, come s'è visto, questa si configura quale premessa metodologica all'*Anastasis* del Cocles (Bononiae, Ioannes Antonius de Benedictis, 1504), la studiosa dedica alcune pagine, soprattutto pp. 81-86, all'illustrazione dei caratteri di fondo dell'opera del fisionomo e chiromante. Si veda ora S. Maffei, Spiranti fattezze dei volti. *Paolo Giovio e la descrizione degli uomini illustri dal Museo agli* Elogia, in *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Venturi, M. Farnetti, Roma, Bulzoni 2005, 2 voll., I, pp. 227-268, dove la ipotizzata (da Le Thiec) mutuazione di Giovio da Pietro d'Abano è opportunamente ricollocata nell'alveo di una tradizione più prossima, che trova in Achillini e Cocles i tramiti biograficamente più plausibili.

[139] La prima edizione del *De physiognomonia liber* di anonimo del IV secolo d.C fu edita a Lione presso Jean de Tournes nel 1549, a cura di Antoine du Moulin (Molinarius). È recente una ripresa di interessi: Anonyme Latin, *Traité de Physiognomonie*, texte établi, traduit et commenté par J. André, Paris, Les Belles

di Pomponazzi e tacere degli insegnamenti astrologici messi in luce, or sono trent'anni, da Paola Zambelli: ove peraltro il nesso medicina/astrologia non è un residuo che ancora tenacemente sopravvive, ma una frontiera del dibattito scientifico tra le più frequentate tra Trecento e Cinquecento. Se fisiognomica ha da essere, che sia fondata sulle esperienze intellettuali da Giovio effettivamente incrociate, quantomeno sul piano della lettura, ad esempio quei medici dal profilo professionale più labile e spurio, debordanti verso l'eterodossia, ben testimoniati negli *Elogia* dei letterati, come il Cocles (al secolo, Bartolomeo della Rocca), o Antioco Tiberti, o Galeotto Marzio, senza tralasciare su un altro versante quel Pomponio Gaurico cui Giovio dedica un *elogium*, che lo affianca al più familiare Luca, suo fratello, nel quale fa bella mostra quel *De sculptura* che contiene una interessante sezione fisiognomica: che Le Thiec cita, ma che poi non applica all'interpretazione del lavoro gioviano[140]. Improntata alla fisiognomica la forma-*elogium*, non sorprende che alla fisiognomica i ritratti della collezione gioviana ritornino in funzione di *exemplum*, come si può vedere dalla *Metoposcopia* di Samuel Fuchs[141] nella quale il ritratto di

---

lettres 1981; Pseudo Aristotele, *Fisiognomica* – Anonimo Latino, *Il trattato di fisiognomica*, introduzione, traduzione e note di G. Raina, Milano, Rizzoli 1999. Una sintesi dei problemi testuali e dei principali nuclei tematici del *De physiognomonia liber* in M. Geymonat, F. Minonzio, *Scienza e tecnica nell'Italia romana. I saperi della tradizione*, in *Storia della società italiana*, vol. IV: *Restaurazione e destrutturazione nella tarda antichità* cit., pp. 189-319, in particolare 292-295.

[140] Sul *De sculptura* di Pomponio Gaurico si veda, per una sommaria delineazione in rapporto a Giovio, Minonzio, *Studi gioviani* cit., II, pp. 524-527, e note 758-760. Esiste una eccellente edizione moderna: P. Gaurico, *De sculptura (1504)*, a cura di A. Chastel e R. Klein, Genève, Droz 1969. Sull'utilizzo della prospettiva in quest'opera cfr. R. Klein, *La forma e l'intelligibile*. *Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, trad. it. di R. Federici, Torino, Einaudi 1975, pp. 252 sgg. Intelligenti osservazioni sulla fisiognomica nel *De sculptura*, come topica per tradurre in immagini le parole tributate ai grandi del passato nella tradizione storiografica, in Bolzoni, *La stanza della* cit., pp. 173 e 229.

[141] S. Fuchs, *Metoposcopia & ophthalmoscopia*, Argentinae, excudebat T. Glaserius, sumptibus P. Ledertz, 1615, p. 78 (ho usato l'esemplare Braidense: B. XII. 5, 357). L'uso da parte di Fuchs delle immagini tratte dal Museo gioviano è dichiarato, ad esempio a p. 21, in riferimento all'effigie di Cristoforo Colombo: «Subijcitur Imago Christophori columbi (sic) prout olim ex Museo Joviano ad vivum artifice manu perpulerè expressa fuerit.», parole cui segue la xilografia relativa. Ma certo la mutuazione dal testo gioviano è palese in più punti; ad esempio, si vedano pp. 113-114: «Porta inquit: Mahometes

Cosimo I de' Medici è accolto mutuandolo dall'incisione di Stimmer per la edizione basileense, presso Pietro Perna, del 1575[142].

Gli *Elogia*

Se per quanto riguarda l'ideazione del Museo e la progettata raccolta dei ritratti di uomini illustri siamo di fronte a due opzioni profondamente radicate nella cultura gioviana (anzi, negli strati più remoti di essa, se è vero che il «rabbioso capriccio dell'edificare», la «volontà di villa», affonda le radici nelle istanze culturali espresse nella lettera

---

secundus Turcarum Imperator profundis ac trucibus oculis fuit, ijsque minacibus, crudelis & maturae immanis, octingenta mortalium millia occidisse creditur, sed remota illa saeva atrocitate, aequus fuit. Selimus decimus Turcarum Imperator praegrandibus ac truculentis oculis, & intuentibus mortem propè spirantibus, saevus fuit, armorum crepitu gaudens, ingenio perfidus, asper, immitis, atrox. Solimanus Solimani filius trucibus oculis, saevus in victoria, fractus in adversis, foederum ruptor, & immanis. Selimus nonus Turcarum Imperator ferocibus oculis & ore truci fuit, insitam suo animo diram saevitatem ostendit, qui in sanguinem gentilium suorum immaniter desaevijt, & de extinguendo filio cogitavit, adeo ut immanitate feras anteiret, monstro quam hominis similior, qui animo plus quam Tartarico nemini suorum pepercit»; oppure, ancora, p. 118: «Porta: Oculorum profunditas ex caliditate & siccitate prouenit, quae humores desiccant, musculorum, ita etiam ex adusta Melancholia: unde homines calidi siccique sunt Melancholici ratione humorum & spirituum sunt proditores, quia ex caliditate, siccitate & cholerica adustione procedit, ex Melancholia vero timiditas & stultitia. Introrsum recedentes oculos & atroci vipereoque obtutu scintillantes Caesarem Borgia, Ducem Valentinum habuisse scribit, quos nec amici quidem contuendo ferre poterant. Fratrem iugulauit & in Tiberim proiecit, & Pontifici patri afferatus filius metum iniecit, pluresque veneno & dolis sustulit, quam vi aperta & virtute devicit». Ancora più interessante (innanzitutttо per l'ovvia ragione che Fuchs ne dipende) è l'esplorazione del riuso degli *Elogia* gioviani nel *De humana physiognomonia* di Giambattista Della Porta avviato da Maffei, Spiranti fattezze dei volti. *Paolo Giovio e la descrizione degli uomini illustri dal Museo agli* Elogia cit., pp. 260-268, nonché l'intervento al presente convegno, *«Scultor di sensi e non miniator di vocaboli»* cit., per il quale cfr. *supra*, pp. 37-76.

[142] Si veda T. Casini, *La ricerca della verosimiglianza fisionomica nelle biografie illustrate tra Cinque e Seicento: ritratti dal vero, immaginari e contraffatti*, in *Percorsi tra parole e immagini (1400-1600)*, a cura di A. Guidotti e M. Rossi, presentazione di L. Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi 2000, pp. 75-87; Id., *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate* cit., pp. 137, 140, 148.

a Giano Rascha, e se a fondamento di quello che impropriamente si definisce come ‘collezionismo gioviano’ operano le medesime istanze della storiografia, e la grande fiducia nella forza evocativa dell’immagine, nella sua valenza mnemotecnica (Lina Bolzoni), non v’è testo che più chiaramente esprima la necessità degli *Elogia* – entro le coordinate delle strutture architettoniche e delle ambizioni iconografiche – di quanto non faccia un passo della citata lettera LXXII di Benedetto Giovio al fratello Paolo. In essa le rovine pliniane non sono assunte come orgoglioso motivo di riscatto di una tradizione patria, affinché ci si ricongiunga con un passato nobilitante. Al contrario il destino rovinoso delle ville di Plinio *Comoedia* e *Tragoedia*, tante volte evocate, e la stessa *ruina* della villa di Caninio Rufo su cui indugia la *Descriptio*, lungi dal replicare un perplesso, malinconico sentimento della temporalità tutt’altro che estraneo alla cultura umanistica, sono assunte come prova degli effetti devastanti del *tempus edax* qualora non intervenisse una orgogliosa coscienza letteraria: «Hai sostenuto, e sostieni ogni giorno, forti spese nel costruire: sia dentro la città, dove ingrandisci ed abbellisci [due] palazzi, sia fuori, dove innalzi l’edificio del Museo. Ciò mostra la tua grandezza d’animo; e tu desideri che ne rimanga eterno ricordo perché sei amante della gloria. Ma la tua opera non potrà restar notevole in eterno. Come dice lo storico Sallustio: “Ciò che nasce muore e ciò che cresce invecchia” [Sallustio, *Bell. Iug.*, 2, 3]; ed allo stesso proposito dice Ovidio: “Tu, o tempo divoratore, e tu, o vecchiaia invidiosa, tutto distruggete” [Ovidio, *Metam.*, 15, 1]. Bisogna perciò che l’opera sia affidata ai ricordi letterari: in modo che, se essa dovesse scomparire con il tempo, almeno resti il nome. Pensa alle antiche costruzioni: di esse resta solo il ricordo, non perché vi sian dei resti, ma per le descrizioni che ci furono tramandate. Dov’è ora la piacevolissima villa di Caninio Rufo vicino al lago? Dov’è il suo portico sempre primaverile? E dov’è l’ombrosissimo platano? e le altre costruzioni descritte da Plinio Cecilio, nella lettera indirizzata al proprietario? E dove sono le due ville sul lago di questo stesso Cecilio, quelle che egli chiamava l’una Commedia e l’altra Tragedia? Di tutte queste bellezze non resta proprio nessuna traccia. Per queste ragioni bisogna soccorrere con la letteratura il tuo Museo, se vuoi essere ricordato dai posteri»[143]. Come recita il titolo dell’*editio princeps*, gli *elogia* «sono collocati sotto le vere effigi degli uomini illustri, quali si possono vedere a Como nel Museo gioviano» («veris imaginibus clarorum virorum apposita, quae

[143] Giovio, *Tre lettere* cit., p. 129.

in Musaeo Ioviano Comi spectantur»). Strettamente parlando, dunque, si tratta – come si affretta a chiarire Giovio al dedicatario Ottavio Farnese[144] – di profili biografici scritti su membrana e materialmente appesi sotto al ritratto relativo a ciascun personaggio: «Ti invio dunque innanzitutto un libretto, reso gradevole da una dilettosa brevità, nel quale sono contenuti gli *elogia* collocati sotto i quadri. Infatti ai singoli ritratti sono sospesi scritti in pergamena rimovibili, che presentano il compendio della vita e delle opere dei singoli personaggi».

La collocazione delle pergamene sotto i ritratti, in un Museo che, come si è visto, Lina Bolzoni invita a pensare, sulla scorta della testimonianza di Doni, come un sistema mnemotecnico, può forse ricordare indirettamente – e ignoro se l'accostamento sia già stato fatto – i manoscritti che nel Teatro di Giulio Camillo Delminio, secondo la testimonianza di Viglio Zwichem in una lettera ad Erasmo del 1532 (*Epistolae*, IX, 479), erano contenute nei piccoli cassetti, di diversi ordini e gradi, in corrispondenza di singole figure e di singoli ornamenti. Seguire questa suggestione[145] potrebbe portare lontano, sì che è preferibile fermarsi immediatamente.

Non è fuori luogo, in via preliminare, avvertire (De Vecchi) «che gli *Elogia* nacquero in funzione dei ritratti, non viceversa»[146], ma certo, se da ciò si volesse dedurre un ridimensionamento dell'autonomo valore degli *Elogia*, se ne trarrebbe una implicazione del tutto erronea. Come è noto, gli *Elogia* dei letterati furono pubblicati in *editio princeps* a Venezia, presso Michele Tramezzino, nel 1546, edizione che fu curata personalmente dall'autore. Un secondo volume di *Elogia*, dedicato agli uomini d'arme, suddiviso in sette libri, fu pubblicato a Firenze dal Torrentino nel 1551. Sono le uniche due parti che a Giovio riuscì di concludere di un progetto più ambizioso, la pubblicazione delle iscrizioni («elogia tabulis pictis supposta») che accompagnavano i ritratti da lui raccolti a Como nella villa di Borgo Vico. Il piano dell'opera è da Giovio esplicitamente enunciato in chiusa (*Ordines imaginum*)

---

[144] Giovio, *Elogia*, p. 34: «Mitto igitur ante omnia libellum dulci brevitate periucundum, quo elogia tabulis pictis supposita continentur. E singulis enim imaginibus singulae exemptiles tabellae dependent in membrana, vitae atque operum summam praeferentes».

[145] F.A. Yates, *L'arte della memoria*, trad. it. di A. Biondi, Torino, Einaudi 1972, pp. 122-123.

[146] De Vecchi, *Il Museo gioviano e le* verae imagines *degli uomini illustri* cit., p. 90, sulla funzione del ritratto.

della prefazione agli *Elogia* del ’46: «Prima eorum est qui, fato functi, quum ingenii foecunditate floruerint, felicium operum monumenta posteris reliquerunt [...] Secunda classis horum erit qui hodie vivunt et, publicatis ingenii dotibus, illustri fama, tanquam certissimo vigiliarum fructu, perfruuntur [...] Tertia porro classis praeccellentium operum artifices excipiet; haec periucundo libello explicabitur, quum praeter picturae celaturaeque decus ex certis nobilium artificum monumentis demonstratum, facetissimorum etiam hominum, qui dictis aut scriptis excitato risu aegrorum animorum curas allevarint, memoria renovetur [...] Quarta erit maximorum Pontificum, Regum et Ducum, qui, pace et bello gloriam consecuti, praeclara ingentium facinorum exempla imitanda aut vitanda posteris tradiderunt; harum imaginum populus stupenda varietate mirabilis tum maxime incredibilem spectantibus afferret voluptatem, quum per elogia sigillatim arguta brevitate describetur»[147].

Dunque un disegno testuale articolato in quattro classi:
1) letterati defunti
2) letterati viventi
3) artisti
4) Pontefici, Re e Capitani di eserciti
la cui coesione era sentita così stretta, la cui stesura Giovio evidentemente credeva di potere conchiudere in tempi così ravvicinati, che l’edizione 1546 degli elogi dei letterati reca in frontespizio un titolo che suonerebbe incomprensibile se non riferito all’opera nel suo complesso: *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita quae in Musaeo Joviano Comi spectantur*.

Come è noto, le cose andarono diversamente: solo dei letterati defunti (1) e di Re e Capitani defunti e viventi (4) (ma non di Pontefici), Giovio pubblicò – e a distanza di cinque anni l’una dall’altra – raccolte di *elogia*. Non diede seguito, invece, al progetto di scrivere una serie di letterati viventi (2), anche se attenua gli effetti della sua mancata composizione l’importante *Peroratio* finale, con l’indicazione delle linee di espansione dell’affresco degli *Elogia* dei letterati: un testo che trova tra le ragioni non marginali d’interesse l’inclusione di un elenco che comprende i nomi di 18 letterati viventi dei quali Giovio afferma di possedere il ritratto. Della classe degli artisti (3), rimangono tre profili biografici: (i) *Leonardus e Vincio*; (ii) *Michael Angelus Bonarota*; (iii) *Raphael Urbinas*: a dispetto del fuorviante (perché rimanda

[147] Giovio, *Elogia* cit., p. 39.

ad un genere da Giovio assiduamente, ma diversamente e con tutt'altra estensione, frequentato) titolo tiraboschiano di *Vitae*, si tratta – a parer mio in modo inequivocabile (cfr. *infra*, nota 149) – di *elogia*, cui si dovrebbero aggiungere alcune pagine del libro II del *Dialogus*, che contengono, tra le altre, notazioni penetranti sulla decadenza del Perugino, le velature di Sebastiano del Piombo, le ricercate obliquità dei ritratti di Tiziano, la figuratività dura e sinuosa di Dosso, confermando in Giovio una straordinaria congenialità per la critica d'arte[148], benché le riserve avanzate da Vasari, e registrate nel noto passo della Giuntina[149], devono avere avuto un certo peso nel dissudere Giovio

---

[148] Questi scritti furono pubblicati per la prima volta da G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica 1772-1782, 10 voll. in 13 tomi: cito dall'edizione in IV voll., Milano, Bettoni, 1833: volume IV, pp. 346-367 (*Dialogus de viris litteris illustribus*, *cui in calce sunt additae Vincii*, *Michaelis Angeli*, *Raphaelis Urbinatis Vitae*). La più accurata edizione, di questi materiali, con ricco commento di S. Maffei, è offerta in Giovio, *Scritti d'arte* cit., pp. 183-279.

[149] G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pitturi*, *scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni [poi Studio per Edizioni Scelte] 1966-1987, VI, pp. 389-390: «In quel tempo andando io spesso la sera, finita la giornata, a veder cenare il detto illustrissimo cardinal Farnese, dove erano sempre a trattenerlo con bellissimi et onorati ragionamenti il Molza, Anibal Caro, messer Gandolfo, messer Claudio Tolomei, messer Romolo Amasseo, monsignor Giovio, et altri molti letterati e galantuomini, de' quali è sempre piena la corte di quel signore, si venne a ragionare, una sera fra l'altre, del Museo del Giovio e de' ritratti degli uomini illustri che in quello ha posti con ordine et inscrizioni bellissime; e passando d'una cosa in altra, come si fa ragionando, disse monsignor Giovio avere avuto sempre gran voglia, et averla ancora, d'aggiugnere al Museo et al suo libro degli Elogii un trattato, nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno stati da Cimabue insino a' tempi nostri. Dintorno a che allargandosi, mostrò certo aver gran cognizione e giudizio nelle cose delle nostre arti; ma è ben vero che bastandogli fare gran fascio, non la guardava così in sottile, e spesso, favellando di detti artefici, o scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, l'opere, o non dicea le cose come stavano apunto, ma così, alla grossa. Finito che ebbe il Giovio quel suo discorso, voltatosi a me, disse il cardinale: "Che ne dite voi, Giorgio, non sarà questa una bell'opera e fatica?" "Bella – rispos'io – monsignor illustrissimo, se il Giovio sarà aiutato da chi che sia dell'arte a mettere le cose a' luoghi loro et a dirle come stanno veramente. Parlo così, perciò che, se bene è stato questo suo discorso maraviglioso, ha scambiato e detto molte cose una per un'altra"». Questa conversazione cadde nel 1546, durante l'esecuzione degli affreschi nella sala dei Cento Giorni del

dal progetto, quale poi – passato nelle mani di mastro Giorgio, non senza la consulenza gioviana – assunse l'identità delle *Vite*.

Fino dalla prima classe, quella dei letterati defunti, gli *Elogia* sono strutturati secondo un ordine cronologico; una scelta dettata da giustizia e forse anche da diplomazia: «eo quidem ordine diligenter servato, ut, ad exactam temporis rationem, qui primo vita excesserint subsequente antecedant. Nulla enim alia ordinis nobilitas quaeretur nisi quae fatali vitae exitu praescribetur; hac enim saluberrima lege totam litem, quae de loco dignitateque ambitiose et turbulenter excitari possit, pacatis omnibus sustulimus». Le infrazioni all'ordinamento diacronico non sono tuttavia né poche né irrilevanti: risulta sistematicamente eluso, ad esempio, nei profili (CVII-CXLVI) di letterati senza ritratto, ma anche nella sezione precedente sconnessioni della progressione cronologica, dovute a limiti di informazione circa le date di nascita e di morte, o a loro incoerente utilizzazione, sono tutt'altro che infrequenti. Prevedibilmente ancora più marcate le ipoteche cautelative nella seconda serie di *elogia* dedicata agli uomini d'arme, che comprende re e condottieri defunti, nei libri I-VI, e viventi, nel

palazzo della Cancelleria, sicuramente nei mesi estivi, se è vero che la lettera di Giovio del 25 settembre 1546 al cardinale Alessandro Farnese attesta che il lavoro di mastro Giorgio volge alla conclusione (*Lettere*, II, p. 51). Dunque essa ebbe luogo a ridosso della stampa degli *Elogia* dei letterati, che deve essere stata conclusa dal Tramezzino più o meno in quel periodo, o poco dopo, se nella lettera a Girolamo Dandino del 14 dicembre 1546 Giovio dichiara di attendere l'arrivo delle casse da Venezia con esemplari dell'opera da offrire in omaggio (*Lettere*, II, p. 59). Si può osservare, allora, che il contesto originario della conversazione («si venne a ragionare, una sera fra l'altre, del Museo del Giovio e de' ritratti degli uomini illustri che in quello ha posti con ordine et iscrizioni bellissime») e l'espressione usata da Vasari («d'aggiugnere al Museo et al suo libro degli Elogii un trattato, nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno stati da Cimabue insino a' tempi nostri») inducono a ritenere che il «trattato, nel quale si ragionasse degl'uomini illustri nell'arte del disegno stati da Cimabue insino a' tempi nostri» non può che riferirsi al progetto della terza classe avanzato negli *Ordines imaginum* premessi agli *Elogia* («Tertia porro classis praeccellentium operum artifices excipiet; haec periucundo libello explicabitur, quum praeter picturae celaturaeque decus ex certis nobilium artificum monumentis demonstratum»), e ciò sembra offrire il contesto naturale alla stesura delle tre biografie, originate – entro questa ipotesi – dall'intento di saggiare il progetto su tre artisti di livello eccezionale, ben noti a Giovio per diretta visione di ciò che produssero a Firenze e a Roma (Michelangelo e Raffaello), a Firenze e Milano (Leonardo).

libro VII: l'ordinamento puntigliosamente cronologico riduce il forte rischio di parzialità, in una sfera in cui l'onore è conteso dai rabbiosi venti dell'invidia e dalla capricciosa volubilità della Fortuna, e in effetti il vincolo della progressione cronologica è qui più coerentemente osservato. A titolo di complemento d'informazione occorre aggiungere che mentre gli *Elogia* dei letterati constano di 146 testi (ma agli ultimi 40, gli elogia CVII-CXLVI, non corrispondeva un ritratto), i sette libri degli *Elogia* degli uomini d'arme comprendono globalmente 134 testi. Le cifre non traggano in inganno: gli *elogia* dei letterati, anche prescindendo dagli ultimi 40, decisamente più concisi, sono mediamente assai più brevi rispetto agli *elogia* degli uomini d'arme[150]. D'altro canto, un confronto con i calcoli di Bruno Fasola consente di inferire che, dopo la pubblicazione degli *Elogia* degli uomini d'armi, un buon terzo della collezione appariva sprovvisto di *elogium*. Peraltro Giovio, come dovette perseverare nell'acquisizione dei ritratti, così continuò a lavorare sugli *elogia* dopo il 1551: lo provano lettere di poco precedenti la morte[151].

Premesso questo, degli *Elogia*, con vivo rammarico potrò qui dire soltanto poche e schematiche cose: averne scritto più diffusamente altrove[152] attenua il mio rincrescimento.

Affine al genere biografico, l'*elogium* gioviano se ne discosta variamente[153]. Sul piano formale, *elogium* vale *iscrizione*: una accezione neutra e non laudativa, ben giustificata dalla complementarietà dei testi rispetto ai ritratti, e semanticamente attestata nel latino classico[154]. Sul piano tematico questa accezione corrisponde bene all'andamento critico, spesso polemicamente corrosivo, comunque non necessariamente apologetico, proprio degli *elogia*[155]. Apparentemente opera derivativa dalla galleria dei ritratti, in realtà autonoma per raffinata concezione storiografica (al di là del caso degli *elogia* pubblicati senza corrispondenza col ritratto), il genere *elogium* è un profilo cri-

[150] Nell'edizione Meregazzi i primi occupano le pp. 40-142, i secondi le pp. 235-493.

[151] Giovio, *Lettere*, II, pp. 247-248; p. 248 («Da Fiorenza, il 3 di decembre 1552»): «noi staremo qua col tapeo alla finestra, io scrivendo gli Elogii di quelli che son morti dopo le prime edizioni, sì de' letterati come de' famosi in guerra».

[152] Minonzio, *Studi gioviani* cit., II, pp. 217-235.

[153] *Ibidem*, p. 224.

[154] *Ibidem*, p. 224 nota 11.

[155] *Ibidem*, pp. 228-234.

tico, ove l'interesse per la scoperta dei diversi caratteri mostra una radice filosofica, come si intende dal rimando a Diogene Laerzio e a Plutarco nella lettera 'metodologica' allo Scannapeco (1534-1535)[156] e come si può vedere perfino dagli *Elogia* degli uomini d'arme, che si aprono nel segno di una sferzante polemica antistoica[157].

Ho l'impressione tuttavia che proprio l'accezione laudativa di *elogium* come encomio, e la sua mancata identificazione di genere, senza trascurare la supremazia quantitativa degli *elogia virorum bellica virtute illustrium*, sovente prossimi alla biografia già nell'ambiziosa misura, siano stati i fattori all'origine di una considerazione incomprensiva di quest'opera gioviana.

Ho analizzato nel mio libro su Giovio[158] gli *elogia* dei letterati relativi ai medici. La ricchezza dell'immagine della cultura italiana rinascimentale che gli *Elogia* rimandano non ha uguali nel coevo panorama degli antefatti dell'*historia literaria*. Sottoposta ad un sondaggio parziale, la pur sorprendente dimensione quantitativa delle presenze di medici e naturalisti si rivela, nelle notazioni di Giovio, un intelligente e per molti versi insperato bilancio di episodi cruciali del pensiero scientifico tra Quattrocento e Cinquecento, sì che appare veramente riduttiva, se applicata a questo aspetto degli *Elogia*, la formula storiografica crociana che identifica la grandezza della scrittura di Giovio con la proclività ad una aneddotica, ancorché grandiosa. Ma i tempi appaiono maturi per una profonda revisione del giudizio vulgato.

---

[156] Giovio, *Lettere*, I, pp. 174-179.

[157] Giovio, *Elogia*, p. 235: «Veteres philosophi qui ex Zenonis stoici disciplina ex porticu prodierunt, Magnanime Cosme, tanquam contenti nuda illa horridaque virtute ideoque sua sententia felices, vel ob id agrestiores caeteris durioresque habiti sunt, quod de contemnenda gloria assidue disputarent, et libros accurate conscriberent; tametsi eam non insulsa dissimulatione, dum libris nomen suum apponunt, obliquo veluti viae compendio consequi niterentur. Huius ego severae atque ideo pertinacis sectae ingenia, uti parum explicata tristique duritie aliena a communi hominum societate, minime probaverim. Quid enim aliud est quam hac exitiali persuasione homines ad egregia corporis et animi edenda facinora promerendamque laudem natos, proprio innatae virtutis honestique laboris fructu spoliare? Quando hac stultissima (uti reor) censoria lege id unum praeclare contenditur, ut gloriam ex benefactis optime speratam et extra praesentis vitae invidiam post fata cumulate obvenientem funditus evertamus».

[158] Minonzio, *Studi gioviani* cit., II, pp. 217-668.

Il tema del convegno sollecita un approfondimento sui rapporti tra parola e immagine, ed io mi rendo conto di avere finora per lo più eluso tale questione. Un aspetto di grande rilievo è quello della scrittura ecfrastica degli *Elogia*, di cui parlerà Sonia Maffei nella sua relazione, ma il nodo parola/immagine si presta anche ad una valutazione di principio – si potrebbe dire, categoriale – di quale sia la parte che a ciascuno di essi competa: questione che poteva assumere la forma dell'interrogativo circa la superiorità della parola rispetto all'immagine (o viceversa). Su quest'ultimo punto Giovio si attesta, a distanza di due soli anni, su due posizioni antitetiche.

Nella lettera latina («Ex Urbe, 5 Decembris 1544») a Daniele Barbaro, Giovio esprime un deciso orientamento pro-immagine: «Rem quoque desiderio meo gratissimam praestabis, si Egnatii nostri illud os probum absque nasi veruca pingendum curaveris. Quo autem elogio Barbarum tuum sim prosequutus ex hoc, quod mittimus, exemplo facile perspicies. E singulis enim imaginibus singulae exemptiles tabellae dependent, in membrana vitae atque operum summam continentes, tali serie ut impressoribus excudendi desiderium iniciant, sed petitione perabsurda: nam sine effigie mutae prorsus et sine genio viderentur»[159]. Dunque, nel 1544 solo l'eloquenza dei ritratti conferisce voce e carattere alla parola scritta degli *elogia*: da un lato, egli sta indicando l'imprescindibilità dei ritratti nell'economia strutturale del Museo, dall'altro che è inconcepibile che un testo, nato per integrare una immagine iconografica, venga pubblicato separatamente e senza di essa.

Due anni dopo, nella dedica degli *Elogia* dei letterati ad Ottavio Farnese, Giovio risponde in questo modo ad una richiesta del patrono, che sollecitava una riproduzione delle immagini: «Ante omnia vero tanquam eruditae iucunditatis munus desideres clarorum virorum imagines, quae in Musaeo nostro spectantur, et eas quidem per elogia, quod nisi longo difficilique labore parvis in tabellis assimilanter expingi nequeant, scilicet ut tantorum ingeniorum dotes admirabili varietate stylo descriptae elegantioris oblectamenti nomine ad animi iudicium transmittantur multo enim gravius pulchriusque videtur ingenium animorum virtutes propriis annotatas elogiis ad admirationem intueri, quam ductas ex vero diligenter effigies inani quanquam iucunda oculis voluptate spectavisse»[160].

[159] Giovio, *Lettere*, II, p. 4.

[160] Giovio, *Elogia*, p. 33.

Potrebbe essere un modo elegante per defilarsi da una richiesta esorbitante e un poco invadente del giovane patrono, quello di offrirgli come succedaneo un 'museo di carta'. Io credo tuttavia che, pur nella convinzione di una complementarietà tra immagine e parola, Giovio abbia effettivamente cambiato opinione: non quanto alla natura documentaria del ritratto, bensì quanto alla parte che esso può giocare nella comprensione storica. La prova potrebbe muovere dalla constatazione, ancorché banale, che gli *elogia* pubblicati, sia quelli degli uomini di lettere che – successivamente – quelli degli uomini d'arme, non si limitano ad essere ecfrastici rispetto al ritratto: avviano la comprensione dell'immagine, ne offrono un immediato compendio, ma poi trascorrono a sviluppare la biografia dell'elogiato, per lo più senza alcun riferimento al ritratto stesso. Scrivendo gli *Elogia*, Giovio deve essersi reso conto che la lotta contro il *tempus edax* non potesse consistere solo nell'ideazione-costruzione del *templum virtutis*, non solo nel salvare quel visibile compendio del valore (o dell'orrore) che è il ritratto. La lotta contro il *tempus edax* si può condurre innanzitutto riscattando dal *rigor* sincronico del ritratto l'interezza della temporalità dell'esistenza umana, scomponendo la fissità tutta spaziale del ritratto nella mobile linearità tutta temporale del linguaggio verbale. Al valore si può alludere compendiandolo (e confinandolo) in un 'istante iconografico' senza durata, ma il valore è nel tempo («altro non c'è che durare dopo la morte»), ed è precisamente tale processualità che il testo restituisce, costituendo un nuovo titolo di nobiltà («nova nobilitas») che si aggiunge alla fama già da loro acquisita («ad cumulatum decus»), come si trova scritto nella *Peroratio* finale degli *Elogia* dei letterati[161]. Una interpretazione, questa, del mutato ruolo assegnato all'immagine, compatibile con l'idea di Price Zimmermann[162] che gli *Elogia* costituiscano uno slittamento dai fatti al carattere: il carattere non è dato una volta per tutte, ma si manifesta compiutamente nel tempo, ancora attraverso i cosiddetti 'fatti', che lo rivelano, tra conferme e tralignamenti rispetto a quel germe infantile che a Giovio pareva comprenderne *in nuce* una prefigurazione.

---

[161] *Ibidem*, p. 146.

[162] T.C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio and the Rhetoric of Individuality*, in *The Rhetorics of Life-Writing in Early Modern Europe. Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, edited by T.F. Mayer and D.R.Woolf, Ann Arbor, The University of Michigan Press 1995, pp. 39-62: 45.

Non sarà del resto senza significato che, in quel medesimo 1546[163] Giovio elabori le ‘invenzioni’ – anch’esse sottogenere retorico che, come gli *elogia*, presuppone la narrazione storica – per la Sala dei Cento Giorni, commissionata da Alessandro Farnese a Vasari per il Palazzo della Cancelleria, e che in esse, di nuovo, a guidare la lettura degli affreschi siano le iscrizioni, a vivificare le immagini siano le parole (o, come scrive Giovio nella invenzione per la facciata di Palazzo Cambi, «quelle pregnante parole, quale denoteranno le historie alli cima d’huomini«, mentre «alli altri del vulgo lasciaremo fantasticare co’l cervello»)[164], e il movimento complessivo affidato alla parola è quello che porta alla trasformazione del quadro di storia in un *exemplum*, è di nuovo il rifiuto dell’autosufficienza dell’immagine: «la memoria artificiale non è ancora l’orazione, né le pitture l’encomio: in altre parole gli affreschi mettono a disposizione il materiale per un’orazione, l’uso che ne viene fatto può variare da osservatore ad osservatore. Spetta alle iscrizioni di Giovio una funzione decisiva in questo processo di lettura delle immagini, poiché suggeriscono [...] la direzione della lettura senza vincolarla»[165].

Questo non impedisce che Giovio abbia conosciuto in seguito ulteriori oscillazioni di giudizio, che lo condussero ad accentuare maggiormente il ruolo dell’immagine rispetto all’*elogium*. Sonia Maffei ha sottolineato in Giovio piuttosto la complementarietà, che non la tensione, tra immagine e parola, e ne ha tratto alcune deduzioni in-

---

[163] J. Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento*, Milano, Silvana Editoriale 1993, pp. 46-47.

[164] P. Giovio, *Invenzione “per la faciata della casa in Napoli di Tomaso Cambio” (1540)*, in Kliemann, *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite sulle sue ‘invenzioni’* cit., pp. 197-223: 222.

[165] Kliemann, *Gesta dipinte* cit., p. 47; cfr. inoltre Id., *Programme ou interpretation? À propos des fresques de Vasari à la Cancelleria*, in *À travers l’image. Lecture iconographique et sense de l’oeuvre*. Actes du séminaire CNRS (Paris, 1991), études réunies par S. Deswarte-Rosa, Paris, Klincksieck 1994, pp. 75-92. Sulla Sala dei Cento Giorni si veda C. Robertson, *Paolo Giovio and the* invenzioni *for the Sala dei Cento Giorni*, in *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* cit., pp. 225-233 nonché il ricco commento di S. Maffei, *Le invenzioni gioviane e l’emblematica. Il concettismo e le invenzioni tra storia ed* exemplum, in Giovio, *Scritti d’arte* cit., pp. 285-308, che pur centrato sull’invenzione gioviana per la facciata di Palazzo Cambi (pp. 283-4) è ricco di indicazioni anche sull’intervento gioviano per la villa medicea di Poggio a Caiano e per la Sala dei Cento Giorni.

teressanti: «L'intreccio inscindibile di immagine e parola che soprintende alla costituzione del Museo ci illumina anche sulla particolare funzione che in esso assume l'opera d'arte, e dunque sui modi in cui vi è recepita. Si spiega infatti con il ruolo documentario dei ritratti, da un lato, l'esigenza di Giovio, già messa in luce da Linda Klinger, di scegliere solo ritratti rigorosamente attinti da sicure fonti genealogiche o storiche, dall'altro la commissione di copie e l'indifferenza per la qualità pittorica dei dipinti. L'importante è la collezione nel suo insieme, un quadro storico ricostruito poi nei volumi degli *Elogia* secondo il modello taciuto ma presente di Varrone, sulla scia delle biografie antiche, le quali hanno diversamente animato le raccolte municipali, da quella di Filippo Villani a quella di Bartolomeo Facio, La presenza di brani poetici a conclusione dei singoli medaglioni (che troveremo anche nelle vite vasariane) richiama inoltre il modello delle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio, dove le singole biografie culminano frequentemente in epigrammi elogiativi, talvolta riportati da statue o monumenti funebri. L'ordine, suddiviso per tipologie e determinato dal criterio oggettivo di una adeguata scelta cronologica, costituisce nel suo insieme compatto un quadro storico, che è invece assente nella trattazione dei singoli elogi, ridotti a epigrafici medaglioni appiattiti sulla profilatura moraleggiante»[166]. Personalmente insisterei comunque sulla circostanza che dalla retoricità dell'elogio non deriva un basso coefficiente di valore storico nei singoli *elogia*: e mi sembra di averlo dimostrato negli caso particolare degli *elogia* dei medici. L'interesse di queste immagini biografiche è che il taglio interpretativo è vistoso, ma ad un contempo è radicato nella storia intellettuale, negli eventi, nelle frequentazioni, nei libri degli elogiati: in un tracciato quindi che è sovra-individuale, generazionale e sociale.

La sfasatura quantitativa e tipologica fra le quattro classi di ritratti e le due sole di *elogia* pubblicati, e l'evidente maggiore estensione e ricchezza della raccolta dei ritratti, rispetto all'immagine che emerge dagli *elogia* pubblicati, non deve farci propendere per l'idea di un loro carattere, in quanto tipo testuale, meramente derivativo dalla collezione iconografica: al contrario, si potrebbe spiegare agevolmente la mancata corrispondenza proprio con il carattere meditato, retoricamente elaborato, degli *Elogia*, del quale Giovio era assolutamente consapevole, sì che quasi *in limine mortis* (cfr. *infra*) progetta ancora[167],

---

[166] Giovio, *Scritti d'arte* cit., p. 161.

[167] Giovio, *Lettere*, II, pp. 247-248.

nella lettera («Di Fiorenza, il 3 di decembre 1552») al cardinale Rodolfo Pio di Carpi, di continuare a scriverne.

È ben vero però che, mutando nuovamente consiglio, nella lettera del 14 settembre 1548 in risposta ad una precedente lettera di Doni che gli aveva inviato il volume illustrato delle *Medaglie* antiche, Giovio mostra di avere accarezzato, in riferimento alla futura pubblicazione degli *Elogia* degli uomini d'arme, la convinzione nella contestualità possibile tra parola e immagine: «Ebbi la Vostra lettera con la mostra del libro delle Medaglie, le quali mi sono piaciute sommamente; e non posso finire d'ammirare e lodare l'ingegno vostro, inventore ogni dì di qualche bella impresa. Vi essorto a proseguirla, certificandovi che da cose simili non potrete se non cavar onore grande e utile; e volesse Dio che di questa maniera si potessero intagliare tutte le immagini ch'io tengo al Museo, o almanco quelle de gl'uomini famosi in guerra, a i quali ho cominciato far gli Elogii, e anderanno presto a stampa. Né io desiderarei altro se non che si potessero imprimere le loro imagini un poco più grandette delle medaglie antiche, e aiutarle poi con qualche colori, per maggior dignità. Il che quando succedesse, non credarei che dagli antichi in qua fosse uscito il più vago libretto. E se di qua posso cosa alcuna, valetevi di me con ogni sicurtà. State sano»[168].

Un desiderio che fece breccia in Cosimo I, se è vero che resta una lettera del Duca da cui emerge che aveva già scelto l'incisore: «per intagliare le imagini in rame delli elogii, sarà a proposito come dite il Fiammingo e si vedrà di mandarlo» (il Fiammingo è forse Hendrick van den Broeck)[169].

È difficile dire in modo univoco perché il progetto non andò in porto. Certo è che la lettera a Cosimo de' Medici del 18 gennaio 1549, se indica piuttosto nettamente almeno un punto di differenza rispetto agli elogi dei letterati, tuttavia costituisce una presa d'atto della circostanza che la fruizione degli elogi degli uomini d'armi avverrà solo tramite il libro, e quella dei suoi ritratti solo tramite visione diretta nel Museo: «Ecco ch'io mando per passatempo a V. Ecc.zia il catalogo delli eroi famosi in arme, quali ho con estrema diligenzia raccolti in pittura in spazio di più di 30 anni; e gli faccio sotto gli Elogii in prosa, esprimendo con brevità laconica la lor vita, essornata poi con belli versi d'eccellenti poeti. E spero che la vaghezza di tante varietà de

[168] Giovio, *Lettere*, II, p. 127.

[169] ASF, *Archivio Mediceo*, fil. 192, fol. 11.

visi d'uomini grandi porterà gran piacere agli occhi de chi li vedrà al Museo, così come li Elogii ch'io scrivo daranno iocundità alli animi di quelli che leggeranno il libro. E acciò che si mostri al mondo che li predetti ritratti son veri e fidelmente ricavati dalli originali loro, io citarò in testimonianza li lochi donde li ho cavati, acciò possi (chi di questo si vorrà chiarire) andare a vederli. È ben vero che l'effigie de gli antiquissimi eroi son cavate dalle statue e medaglie, accompagnate da quello che scriveno gli autori; *verbi gratia*, la verissima effigie di Romulo marmorea, qual sta sopra la porta di messer Pavolo Gallo in Roma, e si comprende con la inscrizione delle medaglie, simile in tutto e per tutto; come anche quelle di Numa Pompilio e d'Artoxerse»[170].

L'esito di questo movimento è una evidente trasformazione della forma-*elogium*: i riferimenti al ritratto erano negli elogi dei letterati ancora episodici, qui sono diventati 'sistemici'[171], e se là il cursorio rimando al ritratto della collezione era tutto, qui vi è una sistematica volontà di raccogliere le testimonianze iconografiche (da monumenti funebri, pitture, sculture etc.) che consentano anche al lettore una fruizione, sia pure indiretta, dell'*ethos* dell'elogiato, uscendo dai limiti del riferimento obbligato al ritratto della collezione gioviana (sia, o non sia, la progressiva e integrale adozione del modello varroniano all'origine della differenza).

E se – ed l'ultimo appunto, con il quale mi avvio a concludere – v'è una evidente contiguità tra lo storiografico metodo della testimonianza oculare e l'invito gioviano all'autopsia nella fruizione iconografica dei ritratti, forse ancor più forte è il nesso ravvisabile tra filologia dell'immagine e filologia del testo: tra il metodo della *recensio* iconografica che sottostà all'*ekphrasis* gioviana applicata ad un ritratto, ritenuto veridico in generale quando antico e quando è prossimo cronologicamente al ritrattato, e il suo metodo filologico, rivelato soprattutto dal trattato ittiologico *De romanis piscibus*, stretto tra *emendatio ope ingenii* e l'umanistico privilegiamento del *codex optimus* (anche da lui spesso identificato con il *codex vetustissimus*)[172].

Franco Minonzio

[170] Giovio, *Lettere*, II, pp. 132-133.

[171] Sonia Maffei, in Giovio, *Scritti d'art* cit., pp. 167-168.

[172] Minonzio, *Studi gioviani* cit., I, pp. 51-55.